



El barro tiene voz: una lectura de la historia de la cerámica en Colombia

María Sué Pérez Herrera

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2020

El barro tiene voz: una lectura de la historia de la cerámica en Colombia

María Sué Pérez Herrera

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Directora

María Soledad García Maidana, PhD

Línea de Investigación:

Historia, Teoría y Crítica de las Artes

Grupo de Investigación:

‘Mónada’. Historiografía e historias del arte, de la música y dispositivos de divulgación cultural en Colombia y América Latina

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2020

A mi mamá, Sofi y las dos Lilís.

Agradecimientos

No me alcanzan las palabras para agradecerle a María Soledad su guía, compañía y paciencia a lo largo de este proceso. A familia y amigos que me apoyaron, soportaron y quienes fueron mi fortaleza durante los momentos más difíciles, a ellos también, toda mi gratitud.

Resumen

La cerámica, esa materialidad de naturaleza única que resulta después de pasar la arcilla por fuego, ha acompañado a la humanidad desde hace miles de años y en ella han sido realizadas piezas artísticas, rituales, utilitarias, decorativas o funcionales. Gracias a esta multiplicidad de posibilidades, la cerámica es tema de interés de estudio de disciplinas como la arqueología, la antropología y el arte, las cuales la han apropiado a sus intereses y discursos; esta habita, transita y es el lugar de encuentro y desencuentro de diversos campos disciplinares.

A partir de lo anterior, la presente investigación es una revisión de algunas las discusiones más relevantes que han atravesado la reflexión de la cerámica y su historia en Colombia. Para estructurar y delimitar el desarrollo de esta tesis, específicamente me centraré en la exposición *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*, exhibición permanente del Museo de Antioquia y que ha estado abierta al público desde el año 2013. La propuesta curatorial y museográfica de esta exposición permite ahondar en las tensiones que han marcado el estudio del objeto cerámico, pues escenifica temas asociados a la naturaleza alfarera y la cerámica a lo largo de distintas temporalidades, así como también, las distintas clasificaciones disciplinares que ha tenido.

Palabras clave: Cerámica; Exposición; El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual, Puesta en escena; Campos disciplinares; Historiografía del arte

Abstract

Pottery, that materiality of an unique nature that results after passing the clay through fire, has accompanied humanity for thousands of years and it has been made artistic, ritual, utilitarian, decorative or functional pieces. Thanks to this multiplicity of possibilities, pottery is a topic of interest in the study of disciplines such as archeology, anthropology and art, which have appropriated it to their interests and discourses; this inhabits, transits and is the meeting place and encounter of various disciplinary fields.

Because of all this, the present research reviews several discussions that have passed through the reflection of pottery and its history in Colombia. To structure and delimit the development of this thesis, I will specifically focus on the exhibition *El Barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*: a permanent exhibition of the Antioquia Museum that has been open to the public since 2013. The curatorial and museological proposal of this exhibition allows us to delve into the tensions that have marked the study of the ceramic object, as it stages issues associated with the nature of pottery (nature of its process) and pottery throughout different temporalities, as well as the different disciplinary classifications it has had.

Keywords: Pottery; Exhibition; *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*; Staging; Disciplinary fields.

Contenido

	Pág.
Resumen.....	IX
Introducción	1
Ensayos para una puesta en escena. <i>El barro tiene voz</i> como lugar de la escritura para la cerámica en la historia del arte	13
1.1 Las exposiciones como <i>puesta en escena</i>	14
1.2 La exhibición de la cerámica como escenario para su discusión.....	18
1.3 La cerámica: una tensión entre la tradición y la modernidad	27
1.4 <i>El barro tiene voz</i> : una muestra entre el pasado prehispánico y el arte actual	34
Las técnicas y los procesos del barro: la voz de la cerámica.....	38
2.1 El lenguaje cerámico: un continuo interés por la materialidad y los procesos.....	41
2.2 La escenificación de un proceso	48
2.3 La cerámica, entre el proceso tradicional y la experimentación artística	56
La inscripción del <i>objeto intermedio</i>: entre discursos y representaciones.....	64
3.1 La cerámica y su capacidad de representación	66
3.2 Disciplinas y categorías que atraviesan y organizan la cerámica	76
3.3 La escenificación de la cerámica y los discursos disciplinares.....	82
Conclusiones.....	90
Ilustraciones	95
Bibliografía	109
Archivos consultados.....	111
Fuentes consultadas	111

Introducción

Si miramos a nuestro alrededor, muy seguramente encontraremos algún objeto de cerámica. Las piezas elaboradas en esta materialidad están presentes de distintas formas en nuestra vida cotidiana, al igual que lo han estado desde el momento en el que la humanidad modeló la alfarería, hace unos 25.000 años. Gracias a una materia prima de fácil acceso que en sus inicios es plástica y maleable, pero que se endurece luego de su paso por el fuego, en cerámica hay piezas con distintas posibilidades de uso y destino. A lo largo del tiempo la alfarería ha producido objetos que son decorativos, funcionales, con fines rituales o artísticos, están también aquellos originales y los hechos en masa, así como los ordinarios y aquellos otros que son símbolo de lujo.

La cerámica resulta compleja para definir¹ y categorizar ya que es múltiple y es diversa; es tanto expresión de tradición, como también posibilidad de experimentación. De hecho, la heterogeneidad de la cerámica es la principal razón por la que decidí escogerla como tema de investigación. Sus distintas posibilidades hacen que una pieza de cerámica pueda ubicarse en la coyuntura de varias fronteras y que habite el linde de lo artístico, lo artesanal, de lo tradicional y lo moderno. La cerámica es difícil de abarcar, ya que, además de que es transversal a la misma historia de la humanidad, no tiene un único destino, un solo modo de uso, ni está pensado para el goce de un grupo social en particular. Nos enfrentamos a un objeto que es híbrido, extraño y que está rodeado de dualidades y paradojas como consecuencia de las múltiples formas de consumo y circulación social que tiene y ha tenido la cerámica a lo largo del tiempo.

¹ Esa complejidad que rodea a la cerámica se instala desde el lenguaje mismo que la define. El término de “cerámica” se usa para referirse tanto al material que resulta de la arcilla después de un proceso de horneado; como a los objetos hechos de este material y de igual manera, también se puede usar como sinónimo de alfarería, es decir del oficio o arte que ejercen los alfareros o ceramistas. A lo largo de esta investigación me aprovecharé de esta ambigüedad que permite el mismo término y utilizaré “cerámica” o bien para referirme al material, como a los objetos. En pocas ocasiones la utilizaré como sinónimo de “alfarería”.

La diversidad de posibilidades de la cerámica también implica que haya distintas valoraciones de este tipo de piezas y es allí cuando manifiestan sus paradojas. La cerámica está presente en nuestra cotidianidad a través de objetos que podemos considerar como ordinarios y simples, pero también la encontramos en museos de arte contemporáneo a través de obras de distintos artistas. La cerámica está en la mayoría de los mercados locales donde venden artesanías y también está en los museos de arqueología como evidencia del desarrollo tecnológico de culturas ya extintas. Ante el hecho de que todas estas piezas pasaron por un proceso alfarero que resulta similar, las primeras incógnitas que comenzaron a definir esta investigación fueron: ¿cuáles son las razones que legitiman que a un objeto le demos más valor que a otro?, ¿cómo se explica que una *obra de arte* sea más valiosa que a una *artesanía*?

Como un objeto marcado por la complejidad, la cerámica ha despertado el interés de distintas disciplinas que se han preocupado por comprender esta materialidad y leerla dentro los términos de cada especificidad. Podemos encontrar tres disciplinas que han reflexionado, escrito e inscrito a la cerámica dentro de sus márgenes disciplinares: la arqueología, el arte y la antropología. A grandes rasgos y a modo de síntesis, podríamos afirmar que la cerámica bajo el discurso arqueológico se define como una “pieza arqueológica”, un vestigio que nos permite acercarnos a un pasado ya inexistente; en la antropología como una “artesanía”, expresión de las prácticas tradicionales de una cultura; mientras que, desde el campo artístico, en el último siglo se ha debatido acerca de cómo definirla como “obra de arte” y con ello de asignarle valores asociados a originalidad, creatividad y una función estética.

La simultaneidad de disciplinas que abordan la cerámica es una de las razones que magnifica la dificultad de encasillarla, de acercarse a ella desde las certezas. De este modo, como soporte material la inscripción de la cerámica no está ligada únicamente al campo artístico, como lo podría suponer el óleo o el mármol, sino que, por el contrario, desborda y excede sus límites. De hecho, fue hasta el siglo XX cuando comenzó a ser moldeada al discurso del arte, pues anteriormente la cerámica había

sido considerada como un “arte menor” o como artesanía². En el caso de la antropología y la arqueología también hay motivos que convergen, pues muchas veces la legitimación de las artesanías se apoya en las tradiciones alfareras de culturas milenarias. El objeto cerámico ha transitado por distintos campos, continuamente siendo incluido o excluido de las fronteras que los definen.

La complejidad de la cerámica no se justifica únicamente en que esta sea tema de interés compartido entre distintos campos, ya que de hecho es posible pensar en otras materiales y objetos que han estado en el cruce de varias disciplinas, como por ejemplo la fotografía o los tejidos. Más bien, encuentro la cerámica, su flexibilidad en cuanto a sus modos de uso y lo importante que resulta para diferentes campos de investigación, como una consecuencia de la misma naturaleza del material y de las características intrínsecas a la alfarería.

La singularidad de la cerámica comienza desde el proceso casi alquímico por el que pasa la arcilla, una masa suave y plástica, a la cerámica, un material impermeable y frágil, gracias a la acción del fuego; a esto se suma la experimentación química que exige la coloración de la pieza y en general, el dominio de la técnica en cada uno de sus pasos como requisito para el éxito de producción. Por esta razón, la heterogeneidad del medio cerámico no se explica únicamente desde el objeto terminado y su posterior inscripción disciplinar, sino que es desde su creación cuando que ya sabemos que nos enfrentamos a una materia única que permitirá múltiples posibilidades de uso y con ello, de comprensión.

Afirmaré, en consecuencia, que es la propia naturaleza de la materialidad y del proceso alfarero, su trascendencia a lo largo del tiempo, su multiplicidad de valoraciones y destinos, junto con los cruces, divergencias, y especificidades con las que distintos campos disciplinares han apropiado al objeto cerámico las razones que me hacen proponerlo como un *objeto intermedio*. A partir de esto, el objetivo de la presente investigación es realizar una revisión por las discusiones y tensiones que han

² La historia de esta división entre *Arte* y *Artesanía* será explicada con más detalle a lo largo del segundo capítulo.

atravesado la reflexión de la cerámica y su historia en Colombia. Se trata de reconstruir la complejidad de los debates que han mediado la comprensión del objeto cerámico en Colombia y en particular, aquellos cercanos a la historia del arte.

Hago énfasis en la relación entre la cerámica y la historia del arte en Colombia porque la inclusión de este medio dentro del campo artístico ha resultado especialmente difícil en su proceso de legitimación. Las primeras exposiciones, al menos de las que hay registro, que incluyeron piezas cerámicas datan de 1936, cuando la artista bogotana Carolina Cárdenas (1903-1936) presentó un conjunto que incluía vasos, teteras, jarrones, entre otros y que fueron elaborados en este material. Sin embargo, es después de la segunda mitad del siglo XX cuando fue cada vez más común que la propuesta de distintos artistas incluyera la experimentación con cerámica. Entre los pioneros que incursionaron en la alfarería están el payanés Alberto Arboleda (1925-2011), la bogotana Sara Dávila (1914- 1998) y la santandereana Beatriz Daza (1927-1968), quien es sin duda la ceramista que tuvo más reconocimiento en Colombia.

La cerámica artística en nuestro país tiene un periodo de auge en la década de los cincuenta y un desarrollo importante en los sesenta y setenta. Durante estas décadas los objetos elaborados con esta técnica fueron incluidos en certámenes como los Salones nacionales y, además, es cuando aparecen eventos dedicados a este material, como por ejemplo la *Primera Muestra de Cerámica Artística* celebrada en 1955 en el Centro Colombo Americano de Medellín. En los sesenta y setenta aparecieron grupos de jóvenes ceramistas que debatieron y se reunieron en torno a la investigación de este medio, tal como lo esboza Felix Ángel en el artículo del 2017 “¿Qué sucedió con la cerámica artística en Medellín?”³.

³ En este artículo es rescatado el testimonio del artista antioqueño Armando Londoño que resulta importante para la reconstrucción de esa época “dorada” de la cerámica en Colombia: “En esos años – antes de marcharme a París en 1973, había una fuerte actividad en la ciudad con la cerámica artística. Quienes la practicábamos conformábamos un gremio –invertebrado generacional y socialmente diverso, con fisuras y divergencias, pero un gremio- consciente de los diversos campos en que la cerámica incursionaba: arqueológico, artesanal, artístico, e industrial; comenzaba a plantearse una discusión seria sobre el futuro de la cerámica escultórica. Cristian Restrepo Calle, por ejemplo, publicó dos libros sobre la técnica. Vendíamos el trabajo y el público lo reconocía como parte del repertorio expresivo. A nivel pedagógico era posible observar una secuencia”.

Junto con la aparición de distintos artistas interesados en experimentar con la cerámica, también están los especialistas quienes se enfrentaron a la necesidad de incluir dentro de sus argumentaciones nuevas formas para explicar las obras hechas en cerámica, y en especial, de legitimar su definición como *obras de arte*. En artículos escritos por personalidades como Marta Traba o Walter Engel se hablaba de la cerámica en términos de escultura y se destacaba las formas “anárquicas e inventadas que sacrificaban la cerámica en aras de la escultura”⁴. La particularidad de estos textos, los cuales incluyen desde artículos de prensa, pasando por publicaciones más extensas de historia del arte, sobresale la continua preocupación de cómo ennoblecer la cerámica y con ello, de separarla de la categoría de “artesanía”.

En los ochenta la cerámica dejó de tener el impulso que había conseguido en las últimas dos décadas, lo cual, tal como lo narra Felix Ángel (2017), es consecuencia de múltiples razones entre las que sobresalen la falta de debate teórico sobre el medio cerámico; la ausencia de espacios para el estudio de la técnica; la poca difusión de obras por parte de las instituciones artísticas y el abandono que hicieron los ceramistas para explorar otros medios más aceptados y que pudieran garantizar éxito. Además de ello, la falta de figuras representativas (Beatriz Daza falleció en 1968), junto con la aparición del arte conceptual, ocasionó que finalizara la potencialidad que se había experimentado años atrás. Así, en la década de los noventa la cerámica se ve representada en su mayoría en exposiciones individuales que no tuvieron tanta trascendencia.

Hoy en día aún sigue apareciendo el debate acerca del papel de la cerámica al interior de la jerarquía de las artes y esto se puede comprobar al revisar los eventos que promocionan la cerámica. Por ejemplo, el Encuentro de Cerámica Artística de Colombia (ECAC) tuvo su segunda versión en el 2016 y en él se desarrollaron distintas actividades como conferencias, quema colectiva de cerámica Rakú, demostraciones y una exposición de obras elaboradas en cerámica. La justificación de este evento,

⁴ Varios de estos artículos serán analizados más adelante, sin embargo, para poner de ejemplo una de las primeras publicaciones donde se encuentra esta tensión entre la cerámica y la escultura está “Arboleda y Alicia Tafur, de la cerámica a la escultura” de Marta Traba, Revista prisma núm. 9, septiembre.

organizado por la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, afirma “Con este evento queremos seguir contribuyendo para que la cerámica sea valorada y reconocida como arte” (ECAC, 2016).

Ahora bien, cabe aclarar que no pretendo ahondar en cada una de las aristas que han definido el medio cerámico⁵, ni en todas las problemáticas o enfoques que, desde el arte, la antropología o la arqueología han trabajado la cerámica, pues resulta evidente que las ramificaciones por cada una de las disciplinas harían de esta tesis una labor interminable. Por ello, me centraré en una exposición, un evento específico que funcionará como estudio de caso y que me permitirá delimitar los temas a tratar; será este el que estructure la presente investigación. Se trata de la exposición permanente *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*, del Museo de Antioquia y que fue abierta en el 2013, evento donde estos cruces, paradojas, heterogeneidades e intermedialidades se visibilizan de manera dinámica y compleja. Así, quizá por tratarse de una materialidad sujeta a desplazamientos categoriales e inscripciones disciplinares erráticas, la elección de una exhibición como lugar de escenificación no sea sino una consecuencia riesgosa por pensar este objeto intermedio.

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte fue curada por Neyla Castillo -arqueóloga-, Diego Herrera -antropólogo- y Nydia Gutiérrez -museóloga especializada en artes- y la museografía estuvo a cargo de Carlos Betancourt y Nadia Guacaneme. Esta exposición es el resultado de la renovación de la antigua “Sala de culturas indígenas”, ahora llamada “Sala de Diálogos interculturales”, que tuvo como objetivo innovar en la instalación de la colección de piezas arqueológicas del Museo de Antioquia. Específicamente, la propuesta que se desarrolla en esta exhibición busca relacionar los objetos precolombinos con el mundo contemporáneo y de ahí que se junten en un solo espacio las piezas arqueológicas con obras de arte y artesanías.

⁵ Para poner un ejemplo de la amplitud del tema, una gran parte de la bibliografía que hay sobre cerámica es sobre su uso en la industria de los materiales. Se trata de textos asociados a la construcción y química, pero que no fueron incluidos en esta investigación.

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual exhibe alrededor de 237 piezas cerámicas⁶ que incluyen objetos considerados como artísticos, arqueológicos y artesanales. La parte arqueológica proviene de la colección que custodia el museo, pues cabe recordar que todo material arqueológico pertenece a la Nación; también hay cerámicas elaboradas por artistas como Carol Young, Nadín Ospina, Beatriz González, Julián Aristizábal o Juan Manuel Echavarría y artesanías fueron adquiridos de las regiones alfareras de Ráquira (Boyacá), La Chamba (Tolima), Momil (Córdoba) y El Carmen de Viboral (Antioquia). Además, hay otro grupo de piezas que, aunque son de producción artesanal, no están respaldadas por una alfarería “tradicional”, entre estos sobresalen materas, réplicas o alcancías.

El barro tiene voz está compuesta de dos partes (Ver Ilustración 1). En la primera mitad se narra el proceso de elaboración de una pieza cerámica a través de cinco apartados que definen la labor alfarera. Allí son presentados dos tipos de objeto con el propósito de ejemplificar las distintas etapas de la creación, tanto, piezas que se quedaron en un momento del proceso, junto con otras ya terminadas. La segunda parte de la exposición contrapone tres de los significados que se le han asignado a la cerámica: el del pasado indígena, el del arte contemporáneo y el de objetos “ordinarios”. Así, la forma en la que está organizada esta exhibición invita a reflexionar al espectador que, si bien el proceso de fabricación resulta homogéneo para todo objeto cerámico, el momento de su inscripción y análisis puede ser entendido y valorado de múltiples maneras.

El barro tiene voz sobresale porque el eje que articula todo su relato narra la propia vida y duración de la pieza; es decir, se presenta desde su origen y los inicios del objeto, hasta los distintos usos y significaciones que se le han otorgado una vez se separó de las manos de su creador. Así, en *El barro tiene voz* no solamente es protagonista la pieza terminada, que es lo que tradicionalmente se exhibe en los museos, sino que también son visibilizados otros aspectos, como los materiales, el proceso de elaboración e incluso, el alfarero. Igualmente, otra de sus novedades es la inclusión de objetos que

⁶ El número ha variado debido a que a lo largo de los seis años que ha durado abierta *El barro tiene voz* se han removido y agregado nuevas piezas. Principalmente fueron cambiadas algunas obras de arte, sin embargo, el mensaje general de la muestra se ha intentado conservar.

tradicionalmente han sido excluidos de este tipo de instituciones museales, piezas que hacen parte de nuestra cotidianidad y que no fueron producidas con la intención de ser instaladas en este tipo de espacios.

Teniendo en cuenta lo anterior, la pregunta que guiará esta tesis es ¿a través de qué elementos *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* escenifica las distintas tensiones, temáticas y discusiones que han atravesado la investigación de la cerámica en Colombia? La propuesta museográfica y curatorial que se desarrolla en esta exhibición ilumina varias de las preocupaciones que han guiado la reflexión de la cerámica. Desde la elección de objetos que son presentados, pasando por la disposición de su recorrido e instalación de las piezas, podemos encontrar diferentes herramientas para aproximarnos a la manera en que desde la complejidad ha sido construido el objeto cerámico en Colombia.

La propuesta curatorial que se desarrolla en esta exposición y que fue creada por un equipo interdisciplinar permite esbozar las preocupaciones con las que desde distintos discursos se ha abordado la cerámica en Colombia. En esta exhibición se pueden identificar las tensiones que han marcado el estudio de este medio. Así, por ejemplo, en este espacio se rescata la naturaleza del proceso y de su permanencia a través del tiempo; también permite visibilizar la dificultad para definirla como “arte”, tema que marcó gran parte de los textos artísticos de los sesenta y setentas; pero también expone la importancia de estos objetos dentro del folklor colombiano, e incluso, abre la posibilidad para pensar esos objetos cotidianos que nos rodean a diario.

El barro tiene voz es una oportunidad para retomar el medio cerámico, actualizar sus discusiones y por qué no, volverlo a situar dentro de los debates actuales. A partir de esa propuesta de reunir en un mismo espacio, tanto el momento de producción, como las distintas posibilidades que tiene el objeto cerámico, esta exposición se convierte en una de las lecturas más recientes y novedosas dentro de la historia de la investigación de este medio.

La presente tesis está estructurada siguiendo la propuesta que se desarrolla en *El barro tiene voz*. Para comenzar, y teniendo en cuenta que la elección de una exposición como estudio de caso supone una decisión arriesgada, o al menos poco habitual, el primer capítulo está dedicado a justificar la relevancia de este tipo de espacios. Así, “Ensayos para una puesta en escena. *El barro tiene voz* como lugar de la escritura para la cerámica en la historia del arte”, está dedicado a contextualizar la importancia de los espacios expositivos para la investigación en historia del arte. A partir de ahí, se presentan los antecedentes, textos y autores con los que dialoga esta exhibición y es explicada la tensión temporal que está instalada desde su mismo título, la relación entre esas *cerámicas prehispánicas* y el *arte actual*.

Los dos siguientes capítulos corresponden a la misma división que ofrece el recorrido de *El barro tiene voz*. El segundo apartado titulado “Las técnicas y los procesos del barro: la voz de la cerámica” está dedicado a explicar el proceso alfarero; es cuando profundizo en la categoría del *Lenguaje cerámico* y lo conecto con la puesta en escena que se propone en “Técnicas y procesos”, que es la primera parte de la exposición. En este capítulo se pone en evidencia la relación que tiene el origen y creación de la pieza con la comprensión y análisis de la cerámica. A partir de allí, también comienzo a evidenciar algunas de las razones por las cuales los objetos cerámicos han sido divididos y jerarquizados entre el “arte” y la “artesanía”.

“Entre discursos y representaciones: la inscripción del objeto intermedio”, el tercer y último capítulo de esta tesis, presenta las diferencias que existen entre las categorizaciones disciplinares con las que se ha definido el objeto cerámico. A partir de cada uno de los espacios que conforman “Representación”, que es la segunda parte de la exhibición, evidencio cómo operan los discursos disciplinares en la apreciación e inscripción de la cerámica. En “Representación” resulta evidente la escenificación de los destinos que cada campo le ha asignado a la cerámica y por ello, es posible comparar cómo piezas que tienen un mismo origen, reciben usos y cargas simbólicas diferentes.

En cuanto a los límites y alcances de esta tesis, también están vinculados a la propuesta que se desarrolla en *El barro tiene voz*. Por esta razón, no pretendo hacer un recuento de la historia de la cerámica artística en Colombia, así como tampoco lo buscó *El barro tiene voz*; aunque en la exposición son presentados varios de los ceramistas que han sido protagonistas dentro de este medio, como Carol Young o Cecilia Ordoñez, en esta no se reconstruyen las distintas etapas y procesos que se han dado desde el momento en que la cerámica incursionó o comenzó a discutida dentro del campo del arte. De igual modo, esta investigación -ni tampoco la exhibición- ofrecen un panorama detallado de las sociedades precolombinas o de la alfarería artesanal, pues un proyecto de tal magnitud sobrepasa el objetivo que persigo. Los temas que trato son aquellos que, implícita y explícitamente, expone *El barro tiene voz* y que están relacionados con las tensiones temporales entre el pasado prehispánico y el arte contemporáneo; la importancia del proceso alfarero para la comprensión del objeto cerámico y las distintas valoraciones que reciben las piezas como consecuencia de los discursos disciplinares que las abordan o rechazan.

Ahora bien, elegir una exposición como la principal fuente para analizar las tensiones que han construido a la cerámica como *objeto intermedio* implica un acercamiento distinto al que se tiene con tipo de registros. Por ejemplo, a diferencia de las fuentes escritas, resulta vital aceptar que las exhibiciones tienen una naturaleza efímera, es decir, la posibilidad de recorrerlas está enmarcado en un tiempo- espacio específico. Aunque se puede acceder a fotos, catálogos o notas de prensa sobre este tipo de eventos, la experiencia no se puede replicar y por ello, una ventaja que ofrece para su investigación y acercamiento es que *El barro tiene voz todavía* está aún abierta al público. De igual manera, las exposiciones presentan un relato a través de la reunión de un conjunto de objetos, de los textos curatoriales y otros recursos de apoyo, pero gracias al uso que ofrece el espacio, a sus características propias, son múltiples las lecturas que pueden surgir de visitar un evento expositivo. Esto implica que el investigador debe estar mucho más pendiente de lo que no es explícito, de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos exhibidos, lo cual también representa un desafío continuo.

Teniendo en cuenta lo anterior, además del propio recorrido, de los textos curatoriales y de la información sobre las obras, el Museo de Antioquia me facilitó archivos, mapas y fotografías con los cuales se preparó la muestra. Resulta importante destacar que *El barro tiene voz* no tiene catálogo, por lo que fueron los textos que acompañan el recorrido mi principal insumo para ahondar en las intenciones curatoriales. Otra de las fuentes primarias a las que acudo continuamente son artículos de prensa que trataron la cerámica artística en la década de los sesentas y setentas. Estos artículos fueron recopilados en el texto *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo* (2008) publicación de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño entorno a la ceramista santandereana Beatriz Daza. De igual manera, fueron consultados los archivos de la Universidad Nacional, como del Centro Colombo Americano en Bogotá y Museo Nacional.

Quiero dar un especial agradecimiento al área de curaduría del Museo de Antioquia, en especial a Carolina Chacón y Nydia Gutiérrez; de igual manera a Neyla Castillo y Diego Herrera, con quienes tuve la oportunidad de conversar y conocer más sobre el proceso de creación de la exposición. A Mayra Lucia Carrillo por ayudarme a comprender el campo de la cerámica en Colombia. Finalmente, al grupo de 'Mónada'. *Historiografía e historias del arte, de la música y dispositivos de divulgación cultural en Colombia y América Latina*, María Soledad García, a Angélica González y a varios de sus integrantes quienes fueron unos continuos lectores de la investigación.

Comencemos entonces con el recorrido que propone *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*, una exposición que reúne en un solo espacio las culturas precolombinas que desarrollaron la alfarería hace miles de años, las practicas artesanales que se siguen desarrollando en distintos municipios colombianos y las incursiones que artistas colombianos han hecho con la cerámica. Una exhibición que también nos hará cuestionar por esos objetos de cerámica que hacen parte de nuestra cotidianidad, esos que nos rodean y que representan nuestra principal relación con esta materialidad.

**Ensayos para una
puesta en escena. *El
barro tiene voz* como
lugar de la escritura
para la cerámica en la
historia del arte**

1.1 Las exposiciones como *puesta en escena*

Asistir a una exposición es enfrentarse a una narración no lineal que es presentada a través de un conjunto de objetos y demás recursos audiovisuales, es sumergirse en una *puesta en escena*⁷. De modo similar a como sucede en una obra de teatro o película, en una exhibición el espectador interactúa con un relato que ha sido fabricado por el equipo de curadores y de museógrafos, quienes, retomando la anterior comparación, cumplen el rol del director. Este equipo es el que dirige todo el proceso de producción que requiere la materialización de un texto, que en este caso es el guion curatorial. La composición de ese relato visual implicará tareas asociadas a, entre otras cosas, la creación de la escenografía, la elección de las piezas que serán exhibidas o la escritura de los textos de apoyo⁸. Cada una de estas decisiones responde al interés de representar la tesis que ese equipo de directores desea probar y es entorno a ésta que se desarrolla el eje narrativo (Ministerio de Cultura- Museo Nacional de Colombia, 2009, p. 20).

Siguiendo lo anterior, una de las más recientes puestas en escena sobre la cerámica es la exposición del 2013 *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*⁹. Esta exhibición fue creada por un grupo de interdisciplinar en el que

⁷ Dentro de la teoría de la exposición aparecen muchas formas de definirla, tanto para la expografía en general, como para las exposiciones artísticas. A lo largo del texto iré abordando algunas de ellas, sin embargo, me inclinaré especialmente a aquellas que destacan la especificidad y naturaleza única de las exhibiciones, pero que también reflexionan sobre su capacidad narrativa. Ante ello, destaco la definición que se usa en publicaciones como *Curaduría en un museo: Nociones básicas* (2009) y *Manual básico de montaje museográfico* (2010), ambas coordinadas por el Museo Nacional de Colombia y el Programa Red Nacional de Museos.

⁸ En *Curaduría en un museo: Nociones básicas* aparece un listado con al menos 53 tareas que implica la creación de una exposición, desde el momento en que se inician las labores preparatorias hasta cuando se finaliza la exhibición y son devueltas las obras (p. 25-28)

⁹ En los eventos más recientes sobre cerámica sobresalen las tres versiones que se han realizado del *Festival internacional de cultura cerámica* (2016-2019), organizado por la ceramista colombiana Mayra Lucia Carrillo, con quien dialogué en varios momentos y me dio varias luces sobre el panorama de la cerámica actualmente. También está el *Encuentro de cerámica artística* organizado

intervino la antropóloga y arqueóloga Neyla Castillo, el también antropólogo, Diego Herrera, la arquitecta y curadora Nydia Gutiérrez y su materialización estuvo a cargo de los museógrafos Carlos Betancourt y Nadia Guacaneme. Este equipo elaboró una muestra que está compuesta por cerca de 237 piezas cerámicas que pueden ser agrupadas en cuatro grandes grupos: piezas arqueológicas, obras de arte contemporáneo y artesanías tradicionales y no tradicionales¹⁰. *El barro tiene voz* no se centra en la figura o trayectoria de algún artista en particular, en el desarrollo estilístico, en las características de una región o de una época específica; por el contrario, y tal como se evidencia desde su mismo título, lo que busca es visibilizar una materialidad y restituirle su importancia; es decir, devolverle su voz y por ello la protagonista es “la cerámica, esa materia nueva que surge de la transformación del barro por la quema” (Museo de Antioquia, 2013).

El barro tiene voz surgió con el objetivo de reinstalar las piezas arqueológicas del Museo de Antioquia¹¹, sin embargo, con su propuesta curatorial y el montaje que desarrolla, la exposición logra más que eso. Ahondar en las tras bambalinas de esta puesta en escena revela que hay varios niveles de reflexión y es que, tal como lo identifica la crítica cultural franco chilena Nelly Richard, las exposiciones son espacios que sirven para consagrar imágenes, para reafirmar representaciones a partir de “montar en escena unos discursos para el trazado del otro” (1994, p.

por la Facultad de Artes de la Universidad y que también ha tenido tres versiones (2014, 2016 y 2018), en cada uno de estos casos fueron incluyeron conversatorios, conferencias y espacios de exposición. Además, están las exhibiciones “La memoria del blanco” realizada en Guerrero Espacio Galería en septiembre del 2018 y en el que fueron presentadas piezas de ceramistas jóvenes; o la inauguración del nuevo guion curatorial del Museo Arqueológico Casa Marqués de San Jorge en el agosto del 2019.

¹⁰ El número de objetos ha variado pues a lo largo de los seis años que ha durado abierta *El barro tiene voz* se han removido y agregado nuevas piezas; principalmente fueron cambiadas algunas obras de arte, como consecuencia de que no fueron renovados los contratos de préstamo. Tomaré de referencia la instalación original que incluyó: 148 piezas arqueológicas; 25 artesanía tradicionales y 33 no tradicionales (las que aparecen en *Altar Kitsch*) y 31 obras de artistas contemporáneos, esto para el 2013.

¹¹ En el 2006 fue cerrada la “Sala Prehispánica” lugar donde era exhibida la colección de piezas arqueológicas. Para renovar este espacio se creó la “Sala de diálogos interculturales”. *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* es la primera exposición que se presenta en este renovado espacio.

1015)¹². Es decir, además de cumplir con su interés primigenio de actualizar la exhibición de su colección arqueológica, *El barro tiene voz* presenta una escenificación de la cerámica cuyo montaje está sustentado en una serie de narrativas y discursos sobre esta materialidad.

La puesta en escena de *El barro tiene voz* se articula a partir de montaje que reúne elementos que tradicionalmente se han mostrado como diferentes, tanto en su fecha de fabricación como por su estatus. La propuesta curatorial busca darles una nueva lectura a las piezas arqueológicas, alejarlas de su apreciación como objetos fijados en el pasado; esta apuesta tiene como propósito actualizar la propia materialidad y por ello es posible que unas piezas sean instaladas junto con otras, rompiendo de algún modo, las fronteras académicas y disciplinares donde fueron etiquetadas. La exposición no es sólo una puesta en escena quieta y muda; por el contrario, ella despliega una narrativa que a modo de texto se nos presenta en dos segmentos: en la primera parte es representada la producción de los objetos cerámicos, aquí las piezas son reunidas indiferentemente para mostrar que hay un proceso alfarero común; mientras que en el momento restante se abordan las diferencias con las que han sido valorados los objetos según su tiempo y estatus.

La curaduría y museografía de *El barro tiene voz* proponen un relato innovador sobre la cerámica en Colombia, pero al mismo tiempo, y esta es otra de las justificaciones que encuentro para elegirla, esta exhibición retoma distintas discusiones y temáticas que ya han sido abordadas en otras investigaciones sobre cerámica. Los discursos que pone en escena esta exhibición rememoran continuamente aproximaciones previas y por ello, una de sus principales potencialidades está en su intertextualidad¹³; es decir, en la manera en que dialoga con otras investigaciones.

¹² En su ponencia “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación” Richard cuestiona la imagen que se ha construido del arte latinoamericano a través de las exposiciones metropolitanas. Para ella, la escenificación a través de montajes en los que no hay una adecuada contextualización de las obras han servido para reafirmar estereotipos del arte producido en Latinoamérica.

¹³ La idea de *intertextualidad* está relacionada con la definición que da José Roca de “exposiciones” en *Proceso de concepción y realización de un proyecto museográfico* y que afirma que se trata de “un texto,

Ahondando en cada uno de sus segmentos, o de *actos* para aprovechar el lenguaje escénico, que ofrece *El barro tiene voz* se pueden identificar los principales debates desde los que se ha escrito la historia de la cerámica en Colombia. Dichos debates están asociados, por ejemplo, a la dificultad para acercarse teóricamente a una materialidad que ha sido trabajada hace miles de años; a las distintas valoraciones que recibe la cerámica dependiendo del estatus que recibe el objeto ya terminado; o al énfasis que se hace en su proceso para comprender su naturaleza, entre otros.

Cada una de estas temáticas será tratada en esta investigación cuando en los próximos capítulos se analice a profundidad la estructura que desarrolla esta exposición y revisemos cada una de las partes que compone *El barro tiene voz*. Antes de enfrentarnos al recorrido y al montaje que nos propone, este capítulo será un preludio, un prólogo que aclare dos aspectos sobre el instrumento y el contenido que será abordado. El primero es evidenciar la importancia de los espacios expositivos para la investigación de la cerámica en Colombia, pues tal como se verá a continuación, la elección de *El barro tiene voz* responde a la forma en que esta materialidad ya ha sido investigada en Colombia. El segundo es ahondar en una tensión que también es frecuente en la bibliografía sobre cerámica y sobre la que esta exhibición fabrica su propuesta: la relación entre objetos de un pasado remoto con el arte actual. Explicar estos dos temas servirán para contextualizar y ubicar esta muestra en una trama de otras aproximaciones que ya se han hecho sobre el medio cerámico en nuestro país.

es decir, un mensaje que se expresa en términos visuales” (como se cita en Dever y Carrizosa, 2010, p. 2).

1.2 La exhibición de la cerámica como escenario para su discusión

La elección de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* como el principal dispositivo para indagar la construcción del objeto cerámico en Colombia es una legitimación de las exposiciones como espacios donde también se desarrolla una investigación significativa para la historia de la cerámica y en general, para la historia del arte. Es más, constituye una posibilidad que no se debe perder de vista para aquellos casos como el de la cerámica en los cuales la investigación tradicional, especialmente escrita, no la ha considerado aún como protagonista o es poco abundante. *El barro tiene voz* no debe ser entendida solo como una exposición, sino que, principalmente, se trata de una investigación rigurosa que fue elaborada por el equipo de curadores y museógrafos ya nombrados, quienes a través de la instalación de distintos objetos cerámicos construyeron una narración, un texto que reflexiona sobre la pervivencia de esta materialidad a lo largo del tiempo.

Este interés por reconocer y validar la actividad que se desarrolla en los museos y otras instituciones culturales como productoras de conocimiento está enmarcado en un debate que ya ha sido planteado desde hace algunas décadas. Comenzaré por presentar esta discusión antes de centrarme en el caso de la cerámica. En 1994 la teórica y crítica franco chilena Nelly Richard rescataba el papel de los museos para la consagración de las imágenes del arte latinoamericano en la escena internacional (p. 1011); antes de ella y delimitando un campo de discusión fructífero, en 1991, el Clark Art Institute¹⁴ organizó el congreso titulado “The Two Art Histories: The Museum and the University”, evento que evidenció la importancia de la actividad curatorial para la construcción de la historia del arte. Este congreso caracterizó las prácticas de investigación tanto de los curadores en el museo y de los académicos en las universidades y, ante la división y jerarquización que suele separar estos ámbitos,

¹⁴ El Sterling & Francine Clark Art Institute es un centro de arte de origen privado ubicado en Massachusetts, Estados Unidos.

propuso pensar los diversos beneficios de un trabajo conjunto entre ambas instituciones (Haxthausen, 2002, p. IX)¹⁵.

Entre los aportes que nutrieron la discusión en aquel evento, se encuentra la ponencia de Ivan Gaskell titulada “Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World”¹⁶; allí, el historiador de la cultura plantea una caracterización sobre los tipos de investigación que surgen en los museos y las universidades. Para Gaskell, la historia del arte producida en las universidades parte de reproducciones y descripciones para crear interpretaciones que son transmitidas a través de la enseñanza y publicaciones académicas, se trata de un discurso generalmente escrito. Por el otro lado, la historia del arte que nace en los museos se caracteriza por usar los objetos mismos de la colección para crear discursos visuales que son plasmados en las exhibiciones (como se cita en Haxthausen, 2014, p. 5).

A partir de este tipo de ponencias se empezó a reevaluar el aporte de los museos a los estudios históricos, ya que tradicionalmente estos espacios han sido invisibilizados bajo los prejuicios de que hay poca rigurosidad en sus actividades de investigación o que están sometidos a los intereses del mercado del arte y a la industria del entretenimiento (Haxthausen, 2002, p. XI). Además, pone en evidencia que la investigación en los museos no se refleja únicamente en los catálogos, el cual se ha creído es el único aporte teórico que ofrecen estas instituciones. “The Two Art Histories: The Museum and the University” fue el primero de otros eventos¹⁷ en que

¹⁵ No pretendo invisibilizar el interés, cada vez más continuo, que se ha dado en América Latina por la relación entre los Museos y la historia del arte, sin embargo, elijo “The Two Art Histories: The Museum and the University” por el modo en que abordó sistemáticamente este tema y varias de sus aristas. Para el caso colombiano destaco la “Cátedra Anual de Historia ‘Ernesto Restrepo Tirado’” que organiza el Museo Nacional de Colombia desde 1995, en particular su versión del 2017 titulada *El arte, el museo y sus historias*, evento que permitió traer a discusión varias de las reflexiones sobre las instituciones museales y la escritura de la historia del arte colombiano.

¹⁶ Aunque el congreso “The Two Art Histories: The Museum and the University” fue hecho en 1991, en el 2002 salió una publicación, con el mismo nombre, que recoge y actualiza las distintas ponencias que participaron en el evento. Es en este libro, que lleva el mismo nombre del congreso, se consignaron los aportes de las discusiones y es donde por ejemplo se encuentra “Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World”.

¹⁷ “The Two Art Histories: The Museum and the University” fue un evento pensado bajo las dinámicas que se dan en el mundo angloparlante y alemán, además la mayoría de sus ponencias se centraron en el arte occidental del siglo XIX y principios del XX. Posteriormente a esta discusión se ha trasladado a

se legitimó a las exposiciones y el trabajo de los curadores como un género en sí que tiene un sentido narrativo, discursivo e intelectual y que su principal característica es que está plasmado a través de las experiencias visuales que permiten la yuxtaposición e instalación de objetos (Siedell, 2013). Los museos tienen un papel fundamental en la representación del arte y la cultura en general y, tal como afirma la historiadora argentina María José Herrera, son “un instrumento privilegiado para la administración de los significados del arte” (2009, p.10).

En nuestro caso de investigación también es posible comprobar que los distintos espacios expositivos -entre los que sobresalen los museos, galerías, Salones nacionales o centros culturales- han sido un instrumento privilegiado para la administración de los significados de la cerámica en Colombia. Ha sido desde estas instituciones donde se han construido y legitimado varias de las representaciones sobre esta materialidad. Sin embargo, la importancia que tienen los espacios expositivos va más allá de lo que se propone para el caso anglosajón, aquí no aplica una diferenciación igual de clara y rígida entre lo académico y lo museal; incluso podríamos afirmar que las fronteras se desdibujan a favor de un intercambio nutrido y fecundo. Así, las dinámicas que caracterizan ambos mundos funcionan de manera diferente a lo experimentado en otras latitudes y con otras materialidades.

La investigación de la cerámica en Colombia se caracteriza por los continuos cruces entre lo que se exhibe y lo que se publica, en ambos espacios se han desarrollado temáticas muy cercanas e incluso hay expertos que han participado en ambos mundos¹⁸. El esquema que plantea “The Two Art Histories: The Museum and the

otras regiones. Por ejemplo, en el 2005 la Universidad de Tsukuba en Japón invitó a Charles W. Haxthausen, organizador del primer congreso, a presentar este mismo tema entre historiadores japoneses y coreanos; mientras que para el caso latinoamericano hay que resaltar la publicación *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, coordinada por María José Herrera y Andrea Giunta y que es resultado de las “Primeras Jornadas sobre exposiciones de Arte argentino 1960- 2006”.

¹⁸ Un caso que ejemplifica esta dinámica es Germán Rubiano, historiador, crítico y docente de la Universidad Nacional, quien, por ejemplo, fue el curador de *Cinco ceramistas*, exhibida en el Museo de la Universidad Nacional en 1985 y *Cerámica artística* de 1986 en el Centro Colombo Americano. Otro ejemplo es el del antropólogo y ceramista Ronald Duncan, también profesor de la Universidad Nacional, donde entre otras asignaturas estuvo encargado de “Historia de la Cerámica” en la Facultad

University” y en especial, la diferenciación que hacen teóricos como Ivan Gaskell sobre la producción investigativa que se desarrolla en los museos y universidades se complejiza al pensarla para la cerámica. En este caso el discurso escrito no determina, antecede o subordina al exhibido, de hecho y como se verá más adelante, en repetidas ocasiones los espacios expositivos construyeron discursos visuales que dieron origen a los textos que hay sobre cerámica.

La importancia que han tenido los espacios expositivos en la investigación en cerámica se evidencia con el amplio listado de exposiciones sobre esta materialidad que antecede la inauguración de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* en febrero del 2013. Los primeros registros datan de 1936 cuando Carolina Cárdenas¹⁹ exhibió piezas con clara influencia del Art Decó, aunque, sin duda, fue desde finales de la década de 1950 cuando esta materialidad empezó a tener mucho más impacto dentro de los eventos exclusivos de arte. Desde este momento hubo un aumento en las exhibiciones individuales²⁰ y de manera paralela, las piezas cerámicas empezaron a ser incluidas en los Salones de Artistas Colombianos²¹. Además del protagonismo que tuvo Bogotá o de Cali²², de Medellín, que fue conocida durante la segunda mitad del siglo XX por el centro de la cerámica artística en Colombia²³, destaco el *Primer Salón de ceramistas antioqueños* que fue

de Artes. Duncan publicó investigaciones como *Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño* (1992), *The ceramics of Ráquira, Colombia: gender, work and economic change* (1998), *Crafts, capitalism, and women: the potters of La Chamba, Colombia* (2000), y, además, fue asesor de las exposiciones *Gotas de Antaño* (1985) y *Cerámica Artística* (1986).

¹⁹ Carolina Cárdenas Núñez fue una artista bogotana que nació en 1903 y falleció en 1936. Su producción artística está vinculada Art déco, siendo una de las pioneras de este estilo en Colombia y del que sobresale su trabajo con cerámica.

²⁰ Por ejemplo, está el caso de *Cerámicas 1959* o *Testimonio de los objetos* de 1966, ambas de Beatriz Daza.

²¹En la edición XII, celebrada en 1959, Alberto Arboleda y Beatriz Daza compartieron el segundo premio en la categoría “Escultura”, el primero participó con la obra con “Flor de cicuta”, mientras que la segunda con la obra “Maternidad”. Daza continuó participando en los posteriores Salones Nacionales hasta 1968, año en el que falleció.

²² En Cali sobresale la creación de los Salones Nacionales de Cerámica, los cuales se desarrollaron en el marco del Festival Nacional de Arte desde 1962.

²³ Hay varios textos que destacan la importancia de Medellín en la escena artística colombiana en la segunda mitad del siglo XX. Mencionó dos referencias, la primera es el tercer capítulo que aparece en el catálogo “Cerámica artística” y que fue escrito por la ceramista e investigadora antioqueña Gloria Robledo Arango. También está el artículo “¿Qué sucedió con la cerámica artística en Medellín?”

celebrado desde 1962 hasta 1972 y las dos versiones de la *Bienal de Creación Cerámica para la Mesa Servida*, organizadas por este museo con el patrocinio de Vajillas Corona y que se celebraron entre 1993 y 1995.

La historia de las exposiciones de cerámica en Colombia incluye desde las muestras individuales o colectivas, las que fueron organizadas por museos u otras instituciones y están las que fueron de solo arte, de arqueología²⁴ o fueron exhibiciones mixtas. En este amplio espectro encontraremos distintos niveles y alcances de curaduría y museografía; muchas de las exposiciones se acercaron más a la presentación *pasiva* de unos objetos a través de escaparates, mientras que otras han apostado a complejas puestas en escena que han aportado al debate y comprensión de la cerámica en este país. Conocer este panorama, tener presente cada uno de los eventos que precede a *El barro tiene voz* es importante porque las exposiciones han funcionado como una de las principales plataformas para la reflexión de esta materialidad, los distintos espacios expositivos se han convertido en uno de los escenarios que más posibilitan la investigación de la cerámica en Colombia.

El papel que tienen los espacios expositivos en la reflexión sobre la cerámica se relaciona directamente con la poca producción escrita que se centra específicamente en esta materialidad²⁵, pues este, aunque no es un tema ausente o desconocido, ha

publicado en el 2017 por Félix Ángel. Este artículo apareció en la versión online del periódico *El Mundo*. En ambos se recalca que fue Medellín el principal eje cerámico de este país.

²⁴ El panorama incluye la exposición *Cerámica precolombina* de 1967 en la Galería Bogotá o la muestra de 1977 *El mensaje de la cerámica arqueológica*, organizada por el Centro Colombo- Americano en Cali. También está la creación del Museo arqueológico Casa Marqués de San Jorge en 1973 que tiene la colección de piezas prehispánicas más grande de Colombia. En los casos más recientes sobresale la sala “Tiempo sin olvido. Diálogos sobre el mundo prehispánico” inaugurada en el 2018 en el Museo Nacional.

²⁵ La bibliografía sobre cerámica en Colombia está conformada especialmente por catálogos de exposición y artículos de prensa; en cuanto a publicaciones académicas, esta materialidad fue incluida en varios de los relatos de larga duración sobre el arte colombiano que fueron publicados en las décadas de 1970 y 1980, tales como *Historia abierta del arte colombiano* (1974), *Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano* (1976) y *El arte colombiano* (1985), las cuales serán abordadas más adelante. La única referencia bibliográfica que tenía como objetivo ofrecer una revisión panorámica de todo el universo cerámico en Colombia es *La cerámica* de Cristian Restrepo, publicación editada en Medellín por Ediciones Secretaría de Educación y Cultura y que tuvo dos ediciones en 1981 y 1990. Este libro

sido y sigue siendo visto como periférico. La cerámica es un medio que, por razones asociadas a lo liminar de su categorización o a su complejidad técnica no ha sido igual de atrayente para los académicos²⁶ y esto se evidencia al comparar las exploraciones que existen sobre pintura o incluso la escultura, medios sobre los que hay mayor número de exposiciones, investigaciones históricas y biográficas que abarcan distintos públicos. Ante ello, las exposiciones de cerámica -también en un número menor si se les compara con las de otras materialidades- han funcionado como el escenario, el dispositivo, que permite y potencializa su visibilización.

Ha sido gracias a la experiencia que ha tenido el crítico, curador, periodista o historiador de enfrentarse al objeto cerámico que han surgido un gran porcentaje de los textos sobre esta materialidad y por ello, varias de las referencias bibliográficas están relacionadas con un evento expositivo. Además de los catálogos de exposición, hay varios artículos que, con un carácter informativo o crítico, aparecieron en distintos diarios nacional como consecuencia de la inauguración de este tipo de eventos. Por ejemplo, a raíz de los Salones Nacionales, el que era quizá el evento de arte más importante del país, críticos como Walter Engel, Judith Márquez o Marta Traba dedicaron un espacio de sus textos a debatir la participación de piezas cerámicas en este tipo de certámenes²⁷. Este tipo de textos evidencia las tensiones que generaba esta materia dentro de los cánones del arte nacional y son de las

sui generis en su objetivo para el caso colombiano se destaca porque aborda tanto, características propias de la materialidad y de la práctica alfarera, como también incluye una contextualización histórica. Además, tiene distintos listados, uno de cerca de cien ceramistas que han trabajado el material en Colombia y otro sobre museos que exhiben colecciones de cerámica; incluso, y esa es otra de sus particularidades, hace una diferenciación entre los objetos artísticos, artesanales e industriales.

²⁶ El historiador del arte, Germán Rubiano, afirma en el texto *Cerámica artística* una cita que ahonda en las razones por las que la cerámica ha resultado tan esquiva a los investigadores: “El prejuicio de que la cerámica es artesanía y no arte; la idea recóndita de que para ser verdadero artista resulta indispensable pasar a otros materiales y a otros procedimientos; la poca importancia que recibe la cerámica en exposiciones nacionales; el reducido mercado de las piezas no utilitarias y la ignorancia sobre lo que es cerámica por parte del público en general, incluyendo a los críticos y comentaristas de las artes plásticas.” (1986, p.3)

²⁷ Los artículos escritos por Walter Engel y Judith Márquez se titularon cada uno “XII Salón de artistas colombianos” y fueron publicado en la revista *Plástica*, número 15 en 1959; mientras que el de Marta Traba fue “Obregón, premio nacional”, apareció en *La nueva prensa*, número 63, de 1962. Todos estos artículos están incluidos en la recopilación que hace Beatriz Daza. *Hace mucho tiempo* (2008) de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño

fuentes más importantes para rastrear la cerámica y su relación con el arte en Colombia.

El vínculo entre las exhibiciones y la producción de textos no se limita únicamente a los catálogos y artículos o notas de prensa, la investigación sobre la historia de la cerámica también se ha escrito en buena medida a través y gracias a las exhibiciones y muestras. A diferencia de lo que proponía Ivan Gaskell en su ya nombrada ponencia “Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World” sobre la historia del arte que se produce en las universidades y museos y en el que afirma que son discursos separados, pues en la academia surge a partir de reproducciones y descripciones para crear interpretaciones, mientras que las instituciones museales usan los objetos mismos de la colección para crear discursos visuales, en el caso de la cerámica podemos comprobar que la producción académica y escrita también se ha entrelazado con distintas exhibiciones. Las exposiciones *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia*, de 1985; *Cerámica artística*, de 1986 y *Beatriz Daza: hace mucho tiempo, 1956-1968* del 2008, son ejemplo de ello. La particularidad de estas tres exposiciones es que junto a la inauguración de la muestra fueron publicados textos que, además de complementar lo exhibido, presentaron narrativas históricas sobre esta materialidad.

La exposición *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* fue organizada por el Centro Colombo Americano de Bogotá, su curaduría estuvo a cargo del antropólogo Álvaro Chaves Mendoza²⁸ y presentó una muestra de cerámicas artesanales que hacían parte de la colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares²⁹. El libro *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* es un

²⁸ Asesor museográfico de la OEA. Nació en 1930 y falleció en 1992; fue docente en diversas universidades en Colombia y también hizo estudios arqueológicos en distintas regiones del país. En 1976 le fue otorgado el Premio Nacional de Arqueología

²⁹ Esta exposición estuvo abierta al público entre el 20 de septiembre y el 1 de noviembre de 1985. Los documentos de préstamo de las obras para esta exposición evidencian que varias de las artesanías son de las mismas regiones alfareras que fueron escogidas en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*. En *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* fueron exhibidos objetos de La Chamba, Ráquira y Carmen de Viboral.

caso interesante, pues no da indicios de cuál fue la colección de objetos presentados, no menciona cómo fue la curaduría ni la museografía, es un texto pensado como *complemento* a la exhibición. Este libro comienza con una explicación de la técnica alfarera y posteriormente, hace un recorrido cronológico por el desarrollo de la cerámica en Colombia que inicia en la época prehispánica, pasando por la Colonia, la República y la actualidad. El hilo conductor de este texto es la transformación que ha tenido la alfarería como expresión de culturas antepasadas y su actual pervivencia en distintas regiones del país.

La investigación que se materializó en la exhibición y publicación *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* está relacionada con *Cerámica artística*, la cual también fue organizada por el Centro Colombo- Americano de Bogotá. Este fue un proyecto conjunto que entre 1985 y 1986 se interesó por ofrecer un panorama completo sobre esta materialidad en la historia de Colombia. Tal como indica el título de la primera muestra, el proyecto era pensado como una *introducción*³⁰ que buscó abarcar desde el pasado prehispánico, pasando por las artesanías y el arte contemporáneo, aunque haciendo clara la distinción que separa lo artístico de todo lo demás. De esta manera, en *Cerámica artística*, muestra que fue curada por Germán Rubiano, se presentó una antología que reunió 58 obras de ceramistas contemporáneos colombianos³¹. El texto *Cerámica artística* se apega mucho más al formato de catálogo al incluir los datos y fotografías de las obras presentadas y también incluye tres cortos artículos en los que se hace énfasis tanto en el difícil e

³⁰ Resulta interesante cómo varias de las aproximaciones a la cerámica, tanto exposiciones como publicaciones, hacen énfasis en la idea de ser una “introducción”, un primer panorama a esta materialidad. De este modo, aunque la cerámica es presentada como un tema casi inagotable, se afirma que ha sido poco explorada y ante ello, estos textos se proponen como “fundadores” o “pioneros”, lo cual es además paradójico para un medio que lleva trabajándose miles de años. En el prólogo de la publicación *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* Santiago Samper espera que haya más investigadores interesados en el tema (1985, p.6); o por ejemplo en *La cerámica* Cristian Restrepo denuncia la poca bibliografía que hay sobre el tema (1990, p. 4).

³¹ La colección de objetos reunida ofreció un panorama de arte contemporáneo con la obra de 23 artistas entre los que estaban Alberto Arboleda y Beatriz Daza, quienes eran presentados como los pioneros y cuya obra es de los 50 y 60, pasando por Gloria y Ronald Duncan, Roxana Mejía, Cecilia Ordoñez, Cristian Restrepo y que llegan hasta Tina Vallejo con una de sus piezas que es de 1986. Según Rubiano, esta colección presenta un grupo bastante “heterogéneo” generacionalmente y con objetos que son de distintos estilos (1986, p.3)

inconsistente panorama de esta materialidad en las artes, como las potencialidades que puede ofrecer³².

Más de dos décadas después, entre el 20 de junio y el 20 de julio del 2008, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño presentó *Beatriz Daza: hace mucho tiempo, 1956-1968*, una exposición con 52 obras de la ceramista colombiana más importante del siglo XX³³. En cuanto al libro *Beatriz Daza: hace mucho tiempo, 1956-1968*, esta publicación ofrece un compendio de fuentes primarias y secundarias que contextualizan la obra y el momento en el que Daza desarrolló su propuesta artística. Este libro incluye, además de los artículos de los curadores de la muestra Julián Serna, Jaime Cerón, y Miguel González³⁴, textos de crítica y divulgación que se aproximaron a la obra de Daza entre 1959 y 1977 y en los que sobresalen Marta Traba, Walter Engel, Germán Rubiano o Eugenio Barney Cabrera. También tiene una reproducción de las imágenes de más de 84 de sus obras, incluyendo las que fueron parte de la exposición.

Los tres eventos que acabo de mencionar sirven para reafirmar la idea de los espacios expositivos como lugares privilegiados para la construcción de la historia de la cerámica en Colombia. Aunque de estas exposiciones lamentablemente no sobreviven registros fotográficos, se trata de eventos que desencadenaron la escritura histórica de la cerámica. Cada una de las publicaciones que acompañó los

³² German Rubiano escribió el artículo “La cerámica artística en Colombia”; Ronald Duncan, “El reto artístico de la cerámica” y Gloria Lucia Robledo, ceramista e investigadora antioqueña fue la encargada de “Crisis de la cerámica en Antioquia”.

³³He mencionado continuamente a Beatriz Daza como una figura fundamental en la historia de la cerámica en Colombia y por ello, encuentro pertinente detallar más su biografía. Daza nació en Pamplona, Norte de Santander en 1928, hizo sus estudios en Arte y decoración de la Universidad Javeriana; posteriormente, pasó una temporada estudiando artes, especialmente cerámica en Norteamérica y Europa y volvió al país en 1958, cuando inició la etapa más productiva de su carrera. Realizó cuatro exposiciones individuales y estuvo en varias colectivas, sus piezas de cerámica fueron continuamente reseñadas por los distintos y más importantes del país. Además, fue docente de la Universidad Nacional de Colombia en la sección de Artes. La artista falleció en 1968 en un accidente automovilístico.

³⁴ Jaime Jaramillo es gestor cultural y curador y fue el Gerente de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño cuando se hizo esta exposición. Jaime Cerón es crítico, curador y actualmente es subdirector de las Artes en Idartes; mientras que Miguel González es uno de los pioneros de la curaduría en Cali.

eventos se convirtieron en referentes bibliográficos importantes para acercarse a la historiografía de la cerámica, son textos que alcanzaron independencia de la exhibición pero que no hubieran sido posibles sin estas muestras, es decir, fue a partir de la creación y organización del discurso visual que surgió el relato escrito.

Al tratarse de un medio continuamente periférico dentro de la historiografía del arte colombiano, los espacios expositivos adquieren mayor relevancia, son verdaderos protagonistas y por ello, las muestras, exhibiciones y exposiciones han sido acontecimientos que detonan la escritura de la historia de cerámica, la motivan, de hecho, esta investigación también es muestra de ello. *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* está inscrita dentro de una larga lista de puestas en escena de esta materialidad y, al igual que otras, también le ha apostado a presentar una lectura histórica.

Luego de visibilizar las exposiciones como espacio que posibilita la reflexión de la cerámica en Colombia, continuo con la discusión que dio origen a la conformación de la muestra de objetos que exhibe, pues tal como se verá, se trata de una tensión que también ya ha sido explotada dentro de la historiografía escrita.

1.3 La cerámica: una tensión entre la tradición y la modernidad

El uso y desarrollo de la cerámica en el actual territorio colombiano ha sido continuo y recurrente desde el momento en que se descubrió hace unos 6000 años en la zona que actualmente se conoce como San Jacinto 1 (Oyuela- Caicedo, 2009, p.8) hasta el día de hoy. La mayoría de las culturas prehispánicas de las que se tiene conocimiento desarrollaron la alfarería, aunque con distintas calidades en su técnica y decoración. En la época de la Conquista se experimentó una síntesis entre las prácticas indígenas y las europeas, fue allí cuando se implementó el uso del torno, del horno mediterráneo y de esmaltes, y también empezaron las importaciones de cerámicas

de distintas calidades. Durante la República, además de la tradición artesanal que se había conservado con el paso de los siglos, también apareció la fabricación industrial y las importaciones, especialmente de porcelanas chinas, marcaron un símbolo de estatus y de poder³⁵. Ya para el siglo XX, junto con el uso utilitario o decorativo que tuvieron las piezas cerámicas y cuya fabricación era artesanal o industrial, también hay que destacar el uso que distintos artistas le empezaron a dar a esta materialidad.

Teniendo en cuenta el anterior panorama se destaca que, a pesar de la continua presencia de la alfarería a lo largo del tiempo, de ser un oficio que nunca ha dejado de practicarse y de que los objetos cerámicos han sido usados por distintos grupos sociales, el interés que despierta la cerámica en los investigadores e historiadores del arte ha estado fijado en dos momentos en específico: el pasado precolombino y el arte contemporáneo. Así, la propuesta de *El barro tiene voz* de centrar su muestra, tal como lo indica su mismo nombre, en las cerámicas prehispánicas y en el arte actual responde a un interés que ya ha sido trabajado en ocasiones previas, como se puede comprobar al revisar las publicaciones *Historia abierta del arte colombiano* de la crítica argentina Marta Traba³⁶; *Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano*, proyecto editorial lanzado en 1976 y cuyo director científico fue el historiador del arte Eugenio Barney Cabrera³⁷ y el libro de 1985 *El arte colombiano*, escrito por el historiador de arte español Francisco Gil Tovar.

³⁵ Son pocos los textos que se aproximan al estudio de la cerámica durante las épocas colonial y republicana, entre ellos sobresalen “Cuatro siglos de cerámica en Colombia” escrito por Ronald Duncan y que aparece en la publicación *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia*, o el artículo del 2002 “Loza fina para Bogotá: una fábrica de loza del siglo XIX” de las autoras María Carolina Lamo y Monika Therrien.

³⁶ Esta publicación trasciende casi dos décadas de la historiografía del arte colombiano y de allí también su pertinencia. *Historia abierta del arte colombiano* fue escrito en 1968, sin embargo, no fue publicado sino hasta 1974 por el Museo de la Tertulia de Cali. Posteriormente fue reeditado por el Instituto Colombiano de Cultura en Bogotá en 1984. En concreto, el capítulo de este libro al que haré mención continuamente es “La cerámica y la tapicería actuales. Beatriz Daza y Olga de Amaral”, el cual está incluido en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo*.

³⁷ Acerca de esta publicación, cabe resaltar que entre el 2015 y el 2017 participé en el proyecto “La historia en la historia del arte. Divulgación y consolidación de la práctica de la historia del arte en Colombia a través de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano (1975-1981)” que fue desarrollado por el grupo de investigación Mónada: *Historiografía e historias del arte de la música y dispositivos de divulgación en Colombia y América Latina*. En este proyecto se analizó la importancia

El objetivo de estas publicaciones es presentar un relato que abarque toda la historia del arte en Colombia y por ello, incluyen la cerámica como una de las diversas muestras artísticas que se han desarrollado en este territorio. En los tres casos la cerámica solamente aparece en el inicio y el final de las narraciones, es decir, en la época prehispánica y en el arte contemporáneo. De este modo, por un lado, la ubican en lo que es considerado el “origen” del arte colombiano, cuando se trata de una técnica cuyo proceso de perfeccionamiento tardó miles de años y que estaba asociada tanto a la producción de objetos utilitarios como de figuras místicas y simbólicas; mientras que, para la época contemporánea, esta materialidad es presentada como ejemplo de la experimentación con diversos materiales que estaba acorde con las dinámicas del arte internacional.

En estos relatos de larga duración se omite lo que ocurrió con la cerámica durante la Colonia, la República y gran parte del siglo XX, a pesar de que allí también hubo desarrollo alfarero constante. La cerámica es rescatada únicamente en dos periodos, los cuales, además implican valoraciones distintas y contrarias, pues mientras que en lo prehispánico se destaca su carácter primitivo, local y tradicional, en el arte actual esta es significada en cuanto lo internacional, experimental y contemporáneo. Esta tensión aparece en estas tres publicaciones, aunque proponen lecturas distintas.

En la *Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano* y en *El arte colombiano* los primeros capítulos están dedicados al “Arte prehispánico”³⁸, donde la alfarería es explicada técnicamente y son mostrados algunos de los usos, significados y diferenciaciones estilísticas de las principales culturas. Luego hay un vacío temporal y la cerámica solo vuelve a aparecer en el capítulo “Arte experimental” escrito por Germán Rubiano y en el que aborda cómo desde 1950, y en consonancia a las tendencias internacionales, se cuestionan las materialidades tradicionales y aparecen los artistas que trabajaron

de esta enciclopedia para la historiografía del arte en Colombia, como también su inserción dentro del campo cultural en la década de los 70.

³⁸ La mayoría de los capítulos de la época precolombina fueron escritos por Eugenio Barney Cabrera. Cabe destacar que en esta enciclopedia el periodo prehispánico es el que tiene mayor protagonismo, pues de sus siete tomos, tres están dedicados a este momento; en cuanto al arte del siglo XX se le dedican casi dos tomos.

con la arcilla. En este capítulo se destaca especialmente la obra de Beatriz Daza, a quien Germán Rubiano describe como la “artista más importante de la cerámica colombiana contemporánea” (p.1602).

Estas dos publicaciones proponen la cerámica a través de una lectura histórica lineal en la que no hay relación entre el pasado prehispánico y el presente. En la *Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano* y *El arte colombiano* la cerámica reaparece después de muchos años, aunque no se trata de “volver a los orígenes”, no es un *retorno*. En estos textos se escogió el periodo de lo prehispánico y lo contemporáneo porque en ambos esa materialidad compleja, liminar y difícil de definir, puede ser leída en términos de lo que es el “arte”. En el caso de la *Enciclopedia Salvat* Barney Cabrera acude continuamente al uso de términos propios del lenguaje artístico y en especial, el escultórico³⁹, para evidenciar que las piezas precolombinas, independiente de su época de elaboración o del fin con el que fueron elaboradas, tienen un carácter artístico y pueden ser comprendidas bajo las reglas del arte. De esta manera, la inclusión de distintos objetos prehispánicos en los inicios de un relato nacional tiene el objetivo de demostrar que desde hace miles de años en el territorio colombiano ya se han venido desarrollando expresiones que tienen una *concepción escultórica*.

En el caso de la cerámica contemporánea estos textos también acuden continuamente a legitimar cuándo este medio puede ser comprendido como “Arte”, pues se enfrentan a una materialidad asociada a lo utilitario, artesanal e inferior. Tal como menciona Gil Tovar “son pocos los ceramistas que han llegado a superar el simple oficio y han podido ofrecer obras creadas con sensibilidad, contenido artístico y cierta originalidad” (p.160). Cuando los teóricos abordan la cerámica deben legitimar por qué se trata de un objeto artístico, lo que para Gil Tovar se traduce en

³⁹ Por ejemplo el caso de los Tumaco, cultura que Barney Cabrera destaca por el carácter “monumental”, “naturalista” y “realista” de sus pequeñas piezas y a quienes propone como “Escultores en arcilla” y afirma que: “Más que la monumentalidad, cuestión que nada o poco tiene que ver con las dimensiones (recuérdese que las pirámides egipcias son gigantescas, pero no monumentales) el arte tumaqueño es de concepción escultórica, por la misma calidad plástica, por el juego de volúmenes, por el criterio de luces y sombras que lo preside, por los modelados cuidadosos y magistrales” (p. 233).

el momento en que se abandona lo “artesanal y tradicional” (p.160). Por esta razón, en la descripción de la obra de los artistas que se dedicaron a la cerámica también se acude a términos asociados a la tradición del “Arte”, como sucede con los relieves de 1966 de Beatriz Daza, de quien Germán Rubiano en el capítulo “Arte experimental” menciona:

La magnífica integración de los elementos, tanto en textura como en color, y la poética connotación de los conjuntos que hicieron de esos muros unas inteligentes simbiosis de pintura, escultura y cerámica y, al mismo tiempo, unas originales variaciones de los collages cubistas (p.1602).

El interés por justificar que las piezas de varios de ceramistas estaban lejos de lo que consideraban como “artesanía” y que, a partir de ciertas cualidades podían ser leídas como “obras de arte” fue común en la mayoría de los textos que abordaron la cerámica artística desde la segunda mitad del siglo XX⁴⁰. Definir los objetos cerámicos en términos escultóricos, lineales o pictóricos, compararlos con *collages* cubistas demuestra el afán por respetar fronteras categoriales y de mantener el estatus que diferencia el arte de la artesanía, incluso en el siglo XX, momento que se caracterizó por cuestionar los límites del arte⁴¹.

La lectura que propone la crítica e historiadora Marta Traba en “La cerámica y la tapicería actuales. Beatriz Daza y Olga de Amaral”, el décimo y último capítulo de *Historia abierta del arte colombiano*⁴² difiere en varios aspectos de lo propuesto por

⁴⁰ Ese énfasis en separar las muestras artísticas de las artesanales fue una constante en los textos que abordaron a Beatriz Daza. Ejemplo de ello son el artículo -sin título- que fue escrito por Eugenio Barney Cabrera para el catálogo de la exposición *Daza* del Museo de Arte Moderno de Bogotá; también “Exposición retrospectiva 1976” que se encuentra en el catálogo *Beatriz Daza* organizada en el Museo de arte de la Universidad Nacional en 1976 o también en “Beatriz Daza” de María Elvira Iriarte y que fue publicado en la Revista *Arte en Colombia* en 1977. Para su consulta, estos artículos están incluidos en la publicación *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo*.

⁴¹ Por ejemplo, Germán Rubiano al inicio del capítulo “Arte experimental” menciona que la principal e “irrefutable” característica del arte del siglo XX es “el afán por no repetirse, el deseo de ir contra todas las reglas establecidas y el apremio de reformular constantemente el significado de lo que en un momento dado pudiera considerarse clausurado o perfecto” (p.1585)

⁴² *Historia abierta del arte colombiano* propone una reunión de los momentos más significativos del arte colombiano, comienza en el periodo de la Colonia y se extiende hasta la década de los 1960. Su

Barney Cabrera y Gil Tovar. Para comenzar, Traba no dedicó al comienzo de su libro un capítulo a las expresiones culturales prehispánicas, lo que ella hace es analizar la obra de Daza y de Amaral⁴³ en términos de este remoto pasado, su propuesta consiste en relacionar estos momentos directamente. Este texto comienza abordando las prácticas ancestrales que se desarrollaron en varias regiones de América y afirma que tanto el tejido como la cerámica son *fenómenos recurrentes* que persisten a lo largo del tiempo. Para Traba, lo que hace Daza y de Amaral es retomar y actualizar dos lenguajes que fueron ampliamente desarrollados antes de la llegada de los españoles y los articulan con las dinámicas actuales de la estética nacional. Así, lo destacable de estas dos artistas es que comprendieron la naturaleza de las técnicas, la importancia de la materialidad, se apropiaron de algunos de los significados que les dieron antiguamente y lo convirtieron en “testimonios de la novedad” (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p. 65).

La argumentación de Traba cuestiona la idea de un relato histórico lineal a partir de la noción de *fenómenos culturales recurrentes*, es decir, la persistencia del pasado que viven aquellas zonas que experimentaron un “vacío histórico” como consecuencia del periodo hubo entre la exterminación de las culturas indígenas y el inicio de la República. Tanto México como la región Andina⁴⁴ están en lo que Traba define como “área del totemismo”⁴⁵, lugares donde hay un continuo retorno al pasado y en donde los procesos de la historia se viven de manera diferente, pues esta se homologa y no

metodología de análisis se basa en el estudio de distintos artistas, en vez de hacerlo por estilos o técnicas.

⁴³ Olga de Amaral es una artista bogotana nacida en 1932 que se ha especializado en su trabajo con fibras textiles.

⁴⁴ Traba establece una diferencia con los procesos que se dieron en Venezuela y en el Cono Sur en donde hubo otros acercamientos con el arte europeo y, por ende, la cerámica y los tejidos responden a otras dinámicas.

⁴⁵ Traba sigue la argumentación del sociólogo y antropólogo francés Lévy- Bruhl (1857-1939), quien se dedicó especialmente al estudio de las mentalidades de los pueblos considerados primitivos. Para desarrollar la idea de la “Persistencia del pasado” se basa especialmente en la siguiente cita: “La historia mítica ofrece la paradoja de estar simultáneamente unida y desunida con relación al presente. Desunida porque los contemporáneos son diferentes a naturaleza de los primeros ancestros. Unos fueron creadores y otros copistas y unida puesto que desde la desaparición de los ancestros nada ha ocurrido que no sean acontecimientos cuya ocurrencia borra periódicamente su particularidad” (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p. 53)

atiende a la idea de evolución ni continuidad. Es por ello que en estas regiones hay una pervivencia del telar y de la cerámica, oficios que siguen siendo desarrollados por indígenas o artesanos marginados, quienes por consecuencia del turismo han perdido el significado de las técnicas heredadas desde la época precolombina.

Otro aspecto para rescatar de la argumentación de Traba es que no define las expresiones prehispánicas en términos de “Arte”, de hecho, cuando se detiene en la cerámica que se desarrolló en el actual territorio colombiano no encuentra nada destacable, la describe como “estereotipada y pobre, no sintética como en los elementos de oro, el acabado es imperfecto, el color es monótono, no hay casi diferencias entre los estilos de las distintas áreas” (p. 61). Esta pobreza, también afirma, se mantiene en la producción artesanal y artística actual, para ella la cerámica colombiana no alcanza nivel ni en lo “popular” ni en lo “culto” y, de hecho, califica la producción de Daza de “insular”.

A pesar de sus críticas, Traba defiende que la cerámica es un “factor excéntrico dentro de nuestras sociedades” (p.64) y por ello, al trabajo manual se le debe restituir su importancia. Por esta razón, además de exaltar la obra de Daza y de Amaral, Traba busca legitimar el trabajo de los artesanos, cuya labor también es muestra de ese “vacío totémico” que menciona. Relacionado con este rescate del oficio artesano, Traba tampoco separa la obra de Daza y de Amaral de la idea de artesanía, otro de los argumentos que diferencian su propuesta de la que hacen Barney Cabrera y Gil Tovar. De hecho, ubica a estas dos artistas en una zona liminar, pues en ambas “se advierte muy claramente el empeño de enriquecer los resultados prácticos de la artesanía con el injerto de elementos gratuitos estéticos propios del arte” (p. 62).

La lectura que proponen las tres publicaciones que acabamos de reseñar brevemente se caracteriza por ubicar la cerámica en una continua tensión entre dos periodos históricos y a partir de ahí, este medio trasciende de un pasado remoto, asociado a lo ritual o utilitario, a un presente artístico y experimental. De esta forma, estas publicaciones tienen la intención de integrar la cerámica en la narrativa total

de la historia del arte en Colombia, aunque proponen versiones distintas de esa tensión temporal. Por un lado, Gil Tovar y Barney Cabrera argumentan que tanto las manifestaciones prehispánicas como la obra de ceramistas contemporáneos deben ser pensados como “Arte”, aunque se esfuerzan en separar lo contemporáneo de lo tradicional. Esta versión lineal en la que lo precolombino se aleja continuamente de lo actual difiere de la explicación de Marta Traba, quien propone la alfarería como un *fenómeno recurrente* que pervive desde un pasado remoto; Traba lee la cerámica contemporánea de Daza en clave del lenguaje cerámico prehispánico.

Así, la comprensión de los objetos cerámicos como “Artesanía”, “Obra de Arte” o “Pieza arqueológica” está ligados a la relación entre tradición y experimentación, es decir, estas categorías están atravesadas por la tensión entre lo pasado y lo contemporáneo. Mientras que para Barney Cabrera y Gil Tovar una condición necesaria para que la cerámica moderna sea considerada “obra de arte” es que se aleje de lo tradicional -asociado a lo artesanal-, para Traba la obra de Daza está en una zona liminar que combina tanto lo artístico, como la tradición artesanal. Ahora bien, esta tensión desarrollada en la historiografía de los setenta y ochenta y que marca un momento fundamental para la comprensión de la cerámica en Colombia vuelve a aparecer en la propuesta curatorial de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*, pero ¿de qué manera la retoma? ¿cuál es la lectura que propone esta exposición para trabajar esta complejidad temporal?

1.4 *El barro tiene voz: una muestra entre el pasado prehispánico y el arte actual*

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual revela desde su mismo título que retomará la tensión entre lo precolombino y lo contemporáneo, y ante ello, entre la tradición milenaria y la experimentación actual. La particularidad de esta exhibición es que, a diferencia de *Historia abierta del arte colombiano*, *Enciclopedia*

Salvat del Arte Colombiano y *El arte colombiano* no usa la tensión entre el pasado y la actualidad en función de legitimar la cerámica como objeto del arte. En *El barro tiene voz* no se pretende reconstruir la historia de la cerámica en el arte, de ahí que, por ejemplo, en su montaje no aparezca Beatriz Daza, quien fue la ceramista más tratada dentro de las tres publicaciones mencionadas. El objetivo de *El barro tiene voz* es actualizar un conjunto de piezas arqueológicas, y por ello, son estas las protagonistas y en torno a ellas se creó esta exhibición. En concreto, y tal como lo evidencia su texto introductorio, el interés es traer al presente objetos del pasado con los que creíamos que no había ninguna conexión:

Esta exposición reúne piezas cerámicas de distintos tiempos y procedencias apartándose del modelo en el cual los orígenes y la antigüedad priman en la valoración de los restos del pasado. Se evita así la mentalidad colonial que subyace en la concepción de las sociedades precolombinas como supervivencias de la época primitiva que, por lo mismo, nada tienen que ver con el mundo contemporáneo; tal aproximación ve a nuestros ancestros como entidades exóticas, históricamente distantes, con su inevitable relación entre mayor antigüedad-mayor primitivismo.

Esta reinstalación de las piezas prehispánicas de la colección del Museo de Antioquia no entroniza el discurso histórico como único relato sino, más bien, propone las múltiples historias o relatos que esos objetos ofrecen al ser vistos como imágenes afectivas con las que podemos interactuar en el presente, como presencias equivalentes a la nuestra. Para estimular las comparaciones y el descubrimiento de relaciones nuevas entre ellas, se reúnen piezas prehispánicas de distintos períodos y regiones de Colombia, piezas artesanales contemporáneas de algunos centros de tradición consolidada como Ráquira, La Chamba, Momil y El Carmen de Viboral, y obras de arte contemporáneo que usan la arcilla como materia prima o como entrañable elemento entre otros componentes. Su común denominador es la cerámica, esa materia nueva que surge de la transformación del barro por la quema (Museo de Antioquia, 2013).

La propuesta que se desarrolla en *El barro tiene voz* se aleja de una narrativa histórica lineal como la que se desarrolló en la *Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano* y *El arte colombiano*, en donde lo prehispánico y contemporáneo estaban en lados opuestos y separados. De esta manera y mucho más acorde a lo que argumenta Marta Traba, *El barro tiene voz* también une los dos periodos históricos, solo que con fines diferentes. Así, mientras que Traba lee la obra de arte contemporáneo en clave del lenguaje cerámico precolombino, tal como lo hizo con Beatriz Daza; esta exposición usa lo contemporáneo es en función de actualizar las piezas pasadas, pues el objetivo de la muestra es reinstalar su colección prehispánica. Para Traba como para el equipo de curadores de *El barro tiene voz* la cerámica es un *fenómeno recurrente*, es decir, hay una conexión entre ese pasado prehispánico y el presente.

De esta manera, aunque Marta Traba y la propuesta que se desarrolla en *El barro tiene voz* solo escogen dos periodos para trabajar, es decir, la época prehispánica y la contemporánea, en ninguno de los casos se niega la alfarería que existió en el lapso entre los dos puntos, pues este es el puente que conecta los dos extremos. Sin embargo, es un *fenómeno recurrente* porque continuamente se pueden identificar rasgos de esa alfarería prehispánica en los objetos actuales, tanto artesanales como en el artísticos; la cerámica actual a pesar de las transformaciones y adaptaciones que ha tenido con el paso del tiempo está atada a lo que fue la técnica milenaria y por ello, la alfarería precolombina es evocada continuamente en el presente.

Bajo el propósito de actualizar y traer al presente las piezas arqueológicas se comprende la estructura del guion curatorial, la elección de los objetos y museografía que se desarrolla en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*. Es por ello que la primera parte de la exposición, en la cual se explica el paso a paso de la alfarería, tiene la función de presentar este proceso como una experiencia común a todo objeto cerámico, pues, independiente de su fecha de fabricación o la utilidad para la que fue elaborado, el origen es compartido y homogéneo. Además, en cuanto a su museografía, el montaje apela a plantear similitudes de forma o uso entre las diferentes piezas, por esta razón, que en varios momentos las artesanías, obras

de arte y piezas arqueológicas estén instaladas de manera seguida o cercana para fomentar ese contraste.

Luego de esta aproximación al panorama en el que se inscribe *El barro tiene voz*, de conocer su relación con otras exposiciones y del diálogo que establece con investigaciones, previas llega el momento de adentrarnos en la propuesta que desarrolla. Comencemos entonces el recorrido por esta puesta en escena.

Las técnicas y los procesos del barro: la voz de la cerámica

Lo primero que encuentra quien asiste al *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* es un video proyectado en una pantalla translúcida de 90 x 60 cms. La grabación comienza con las palabras “Agua”, “Aire”, “Tierra” y “Fuego” escritas en color blanco sobre un fondo negro y a las que le siguen imágenes que se refieren a estos cuatro elementos: un horno encendido, una corriente de agua, hojas movidas por el viento y un recipiente con barbotina, que es agua con barro. En este mismo video son incluidas escenas de varios de los momentos de la elaboración del objeto cerámico, hay tomas que muestran un par de manos trozando bloques de tierra y otras amasando arcilla; también es incluido el paso de la pieza por el horno. El equipo organizador de esta exposición eligió familiarizar al espectador con el medio cerámico a través de una grabación que ahonda en los orígenes y la producción de la pieza, que visibiliza las técnicas, el trabajo manual y los elementos que confluyen en su materialidad. Este video, con no más de tres minutos de duración, se repite continuamente: es el anuncio, una antesala, de lo que encontraremos en la primera parte de *El barro tiene voz*, titulada “Técnicas y procesos”.

En “Técnicas y procesos” la alfarería es presentada como una tradición manual que ha tenido continuidad desde la época prehispánica y que sigue siendo utilizada en distintos campos, como lo es la artesanía y el arte. La estructura que sigue esta primera parte de la exposición está conformada por cinco módulos secuenciales que narran cómo se produce la cerámica, los cuales son “Los inicios del proceso”, “Manufactura”, “Decoración”, “Quema y cocción” y “Decoración y pintura posquema”. La explicación técnica de cada una de estas etapas se hace mediante objetos y recursos audiovisuales, así como también es complementada con textos y referencias históricas y antropológicas para evidenciar que los usos e intenciones que se le han asignado a la cerámica han cambiado con el paso del tiempo y de las culturas.

La propuesta que se desarrolla en *El barro tiene voz* de dedicarle la primera parte del guion curatorial al proceso de elaboración de la pieza irrumpe en un espacio en el que tradicionalmente es ignorado ese momento, pues en los museos se exhiben, en su mayoría, objetos terminados, y más aún si son instituciones con un énfasis en artes, como lo es el Museo de Antioquia⁴⁶. De esta manera, lo que la exposición retrata, además de la creación de la pieza cerámica, es la producción del objeto museal en sí mismo. Sin embargo, ahondar en cada una de las etapas de fabricación de la cerámica no es ajeno a lo que ha sucedido en otros textos que tratan esta materialidad, ya que, tal como he venido mencionado, en *El barro tiene voz* son retomadas temáticas con las que se ha abordado tradicionalmente el medio cerámico, incluyendo el interés por la explicación técnica del proceso.

La alfarería, toda su demanda técnica y las cualidades de la materialidad resultan fundamentales para comprender el objeto cerámico puesto que es desde allí donde se ha configurado la singularidad que lo diferencia de otros medios, y al mismo tiempo, es desde ese procedimiento único en donde se comienza a urdir la complejidad para inscribirlo disciplinalmente. El presente capítulo está dedicado a explorar “Técnicas y procesos” a través de las interlocuciones que tiene con otras aproximaciones a la cerámica y de las discusiones que revela su instalación; para ello, dividiré este texto en tres apartados que siguen respectivamente los siguientes interrogantes: ¿Por qué esta exposición y otros textos dedican especial atención a los orígenes del objeto cerámico?; ¿Cómo es mostrada la fabricación de la piezas en esta muestra? y finalmente, ¿qué discursos se manifiestan en su puesta en escena?

⁴⁶ Tal como lo relata la historia institucional en su página de internet, el Museo de Antioquia, fundado en 1881, tuvo en sus inicios una “una vocación educativa y cultural, para reconocer el pasado, construir referentes de identidad nacional y regional y garantizar la construcción del provenir”. Por esta razón, las colecciones que exhibía estaban relacionadas con reliquias históricas asociadas a personalidades y eventos de la Independencia, documentos oficiales, pinturas coloniales y elementos de historia natural. Desde 1950 se hace evidente la especialización del Museo en el campo artístico, especialmente a través de la organización de importantes eventos de arte y con el refuerzo de las distintas donaciones que han hecho distintos artistas, entre ellos, Fernando Botero.

2.1 El lenguaje cerámico: un continuo interés por la materialidad y los procesos

Varias de las publicaciones sobre la cerámica en Colombia tienen en común que dedican un espacio importante a la descripción del proceso alfarero y las particularidades de la materialidad. Al igual que el video con el que comienza la exposición, y el contenido que se presenta posteriormente en “Técnicas y procesos”, en textos como *Enciclopedia Salvat de Historia del arte colombiano* (1976), *Arte Colombiano* (1985) y en *Gotas de Antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* (1985) fue incluido un apartado en el que se explica cómo se elabora una pieza cerámica. De este modo, el componente técnico cobra protagonismo dentro de las investigaciones de cerámica porque es uno de los recursos preferidos para contextualizar y definir este medio.

En el caso del libro *Gotas de Antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* (1985) la presentación de la alfarería se hace en el primer capítulo que se titula “Cerámica”, el cual precede a los que están dedicados a la alfarería prehispánica, colonial y artesanal. En este texto la explicación de la técnica y de las características del proceso son mostradas como información que sirve para comprender la cerámica de cualquier época, la explicación del procedimiento es la introducción a la historia de la cerámica en Colombia. El autor del capítulo es el antropólogo Álvaro Chaves Mendoza, quien describe la cerámica como “el resultado de mezclar arcilla con agua, darle una forma, secarla al aire libre y luego endurecerla por medio del fuego. Ese proceso se llama alfarería y se compone de varias partes: preparación del material, elaboración de las piezas, decoración y cocción” (p. 7). Seguido a ello, Chaves desarrolla cada una de estas etapas, haciendo una diferenciación de las distintas técnicas que hay para darle forma a la pieza, decorarla y cocerla. Algo similar ocurre en *El arte colombiano* (1985), específicamente en el capítulo “El periodo aborigen”, donde Francisco Gil Tovar narra

el procedimiento comenzando por la preparación de la arcilla, la formación del objeto, su decoración y ornamentación y su cocción (p. 19-22).

En la *Enciclopedia Salvat de Historia del arte colombiano* (1976) la explicación sucede en el capítulo “Prehistoria del arte indígena”, en el que el autor, Eugenio Barney Cabrera, ubica históricamente la aparición de la cerámica⁴⁷ y posteriormente se plantea la pregunta “¿cómo trabajó este antiguo ceramista la alfarería?” (p. 50). La respuesta al cuestionamiento es descrita siguiendo las mismas etapas que los anteriores textos, de hecho, Barney Cabrera se refiere a la homogeneidad del proceso a lo largo del tiempo:

En términos generales, de igual manera a como, a partir del cuarto milenio, siguió haciéndolo, no sin que después la pulimentase mejor, le agregase nuevos y más atractivos diseños y decoraciones pitadas, incisas, estampadas y agregados de diferente atractivo estético. Pero la base técnica fue, en el fondo, la misma: a) elaboración de la pasta con greda o arcilla y agregados desengrasantes; b) formación del objeto propuesto (generalmente vasija), y c) decoración y cocción (p. 51).

Luego de la enunciación de los pasos, Barney Cabrera sigue con una descripción mucho más extensa de cada una de las etapas, e incluso, en esta publicación aparece una ilustración que muestra las distintas técnicas de modelado de la cerámica (Ver Ilustración 2). La explicación técnica que aparece en “Prehistoria del arte indígena” es general y aplica para todo el mundo prehispánico, sin embargo, Barney Cabrera vuelve a describir este mismo proceso posteriormente en los capítulos que están destinados a cada una de las culturas prehispánicas que desarrollaron la alfarería, tal como sucede con los Tumaco, a quien el autor les dedica un segmento titulado “El procedimiento artístico”⁴⁸.

⁴⁷ La cerámica fue desarrollada en el estadio cultural “Arcaico”, hacia el año 4000 a. C. (p.46)

⁴⁸ Barney Cabrera describe el proceso alfarero que desarrollaron los Tumaco, menciona desde el tipo de arcilla que utilizaron -Bentonita-, los tipos de desengrasante, la manufactura que fue a través del

Hay que resaltar que en los espacios expositivos también se acudió a la explicación del proceso alfarero como recurso para familiarizar al espectador con el medio cerámico. Uno de los documentos de entrega de material que hace el Museo de Artes y tradiciones populares al Centro Colombo Americano de Bogotá para la organización de la muestra *Gotas de Antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* revela que dentro de las piezas prestadas fueron incluidos “25 cuadros (fotografías) del proceso de elaboración de la cerámica de Ráquira Pureza Varela”. Esta información, a pesar de que no puede ser más ampliada por la ausencia de más registros, sirve para reafirmar el protagonismo e importancia que se les ha dado a las etapas que anteceden al objeto, al recorrido que lleva a la constitución de la pieza y que no es exclusivo de los textos escritos, sino que es una característica de la investigación sobre este medio.

El proceso que es descrito a lo largo de cada una de estas publicaciones comparte los mismos pasos y reglas. La alfarería es presentada como una cadena de momentos que siguen una linealidad con muy pocas variaciones; se trata de un oficio casi *mecánico*, pues si bien requiere de una habilidad manual, son etapas que se repiten continuamente. En esa explicación no se mencionan las complejidades técnicas que amenazan continuamente que la pieza se dañe; aunque se muestran las distintas técnicas con las que se puede dar forma o decorar la pieza, se trata a grandes rasgos de un proceso genérico. De hecho, a raíz de esta regularidad y uniformidad de la técnica y su procedimiento se plantearán argumentos para diferenciar el arte y la artesanía, sin embargo, este tema lo desarrollaré más adelante.

En todas estas publicaciones la alfarería es narrada como un oficio que resulta homogéneo, pues la producción de la pieza cerámica se presenta como la misma independientemente de la época o del uso que se le asigne al objeto cuando es finalizado. Esta característica es aprovechada en *El barro tiene voz*, en donde el proceso es representado como una experiencia universal que comparte todo objeto cerámico, tal como lo indica uno de sus textos curatoriales: “las técnicas y procesos conforman

modelado y uso de moldes, y también los sistemas de decoración y cocción que permitieron la coloración de grises y terracotas que caracterizan las piezas cerámicas de esta cultura. (p. 234-238).

un eje transversal entre los distintos tiempo y lugares” (Museo de Antioquia, 2013). En concreto la universalidad del proceso es usada como un puente que une lo prehispánico y lo contemporáneo, pues a través de mostrar aspectos en común se pueden actualizar las piezas del pasado.

Ahora bien, las razones que justifican el interés por los orígenes de la cerámica van más allá de que el proceso sea una experiencia compartida por todo objeto elaborado en este material. La fascinación que despierta la cerámica se debe a que hay unas características que son exclusivas a esta y que se manifiestan desde sus inicios. A pesar de que teóricamente la cerámica no ha sido tan explorada, la noción de “lenguaje cerámico”⁴⁹ da cuenta de esas cualidades inherentes a la naturaleza de este medio. Para definir esa especificidad del campo propio de la cerámica tomo de referente a María Clara Marquet, investigadora y ceramista argentina, quien en el artículo “La porcelana y su potencial estético y expresivo” afirma:

La producción cerámica, en todas sus aplicaciones y por su especificidad, reúne en su concreción operaciones materiales, conceptuales y de simbolización, todas ellas en una relación interdependiente, que conforma un lenguaje propio y permite configurar un campo de relativa autonomía (2008, p.103)

Nos encontramos entonces que la carga técnica de la alfarería y la particularidad de su naturaleza material es donde reside gran parte de su riqueza. La autonomía de la cerámica comienza desde las operaciones materiales que la distinguen de otros

⁴⁹ Son pocos los textos académicos que abordan teóricamente la cerámica, aunque esto no implica que se trate de un tema inexistente. Hay otro tipo de fuentes, también consideradas periféricas, que abordan el tema del “Lenguaje cerámico” y son ejemplo de los espacios en los que se discute esta materialidad. Destaco el caso de la publicación online *Revista cerámica*, la cual en su número 21 de noviembre del 2004 incluyó una nota de opinión titulada “El lenguaje cerámico no existe” escrito por el ceramista argentino Pablo Campos (disponible en <http://revistaceramica.com.ar/el-lenguaje-ceramico-no-existe/>). Campos afirma que las técnicas y materialidades usadas durante el proceso alfarero no equivalen al “Lenguaje cerámico”, pues para que se trate de un lenguaje hace falta dotar de significado esa técnica para que cumpla con el propósito de comunicar. Ante este texto hubo respuestas como la de Guillermo Mañé quien pone en evidencia que la importancia de las tecnologías no solo es pertinente en el lenguaje cerámico, sino para los lenguajes plásticos en general, pues el “componente técnico es insoluble del hecho estético”. Además, también destaca que, junto al lenguaje visual de la cerámica, tampoco se debe olvidar las posibilidades táctiles e, incluso, sonoras de esta materialidad.

medios, operaciones que se ubican en sus orígenes, por ello que para reflexionar el objeto e incluso, inscribirlo disciplinalmente, en las investigaciones se le dé tal importancia al proceso y materialidad. Es a esas operaciones materiales a las que luego se le asignan distintos niveles de significación, momento en que se termina de constituir el lenguaje cerámico.

En cuanto a la noción de lenguaje cerámico, esta también fue desarrollada por Marta Traba, quien en el capítulo “La cerámica y la tapicería actuales. Beatriz Daza y Olga de Amaral” hizo un acercamiento muy similar al que menciona Marquet. Para Traba la cerámica y el tejido suponen el desarrollo de una técnica que demanda ciertas habilidades, pero que, a su vez, están acompañadas por una semántica, una significación que, por ejemplo, para la época prehispánica -momento en el cual tuvieron mayor desarrollo ambos medios- estuvo asociado a prácticas rituales. Para Traba, la significación de la obra tiene una estrecha relación con ese proceso de elaboración, de hecho, al momento de referirse a la obra de Daza afirma que hay una “relación de causa a efecto que se advierte entre el medio y el resultado artístico” (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p.60).

Ese vínculo entre los procesos y la pieza final que menciona Traba es algo exclusivo y definitorio de la cerámica, tal como se comprueba al revisar la *Enciclopedia Salvat de Historia del arte colombiano* o *El arte colombiano*, publicaciones en las que ningún otro medio presenta la misma explicación y descripción técnica que tiene la alfarería. Estos textos reiterativamente acuden a la explicación del procedimiento para poder hacer accesible este medio al público, pues reafirman la idea de que la apreciación del objeto cerámico requiere de conocer cómo es hecha y trabajada la materialidad. De hecho, cuando los teóricos e historiadores conocen las particularidades del proceso alfarero proponen su reflexión del objeto a partir de allí, como es el caso del análisis que hace

Marta Traba de la obra de Beatriz Daza, la cual lee a través de la categoría de “Textura”⁵⁰.

En cuanto a las particularidades que caracterizan las operaciones materiales a las que hace referencia Marquet, las cuales, como he venido mencionando están vinculadas, tanto a la materialidad como al proceso alfarero, cabe preguntarse ¿qué es eso tan especial que la caracteriza y diferencia de otros medios? Para ayudar a definir esa naturaleza cerámica acudiré a dos citas que detallan y precisan aquello que es inherente a este medio. En cuanto a las cualidades de la materia retomo el texto de Álvaro Chaves Mendoza, “Cerámica”, quien menciona:

La cerámica, ese material duro pero quebradizo, perfectamente definido en su esencia pero múltiple y variado al ser presencia: ese material formado por la combinación sabia de los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego; tiene una historia muy unida a la del hombre, por ser una creación humana, por a ver sido el primer proceso químico que el hombre dominó y porque, a pesar de que en el transcurso de los tiempo la humanidad ha inventado muchos otros materiales, sigue teniendo vigencia y preferencia. (1985, p.7)

La cerámica entonces fascina por toda la variedad y cambios que experimenta la materia a lo largo del proceso. Desde lo ordinario de sus componentes iniciales que cuando son correctamente mezclados permiten una plasticidad con las que se pueden crear distintas formas y a partir de ahí, los múltiples usos que ha tenido a lo largo del tiempo. Esas cualidades de la materia además están potencializadas y marcadas por la transición que logra el fuego y por la cual una masa húmeda y maleable se *petrifica*, se endurece; una transformación que, para más asombro, fue descubierta por el hombre. La importancia del fuego en este proceso genera que la cerámica esté cercana a la misma alquimia, que en ella haya un componente mágico que es quizá la característica

⁵⁰ Para Traba, la continua experimentación material que hizo Daza logró darle una “nueva piel para las cosas” (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p. 61), es el encanto táctil una de las cualidades que define el trabajo de la santandereana.

que, lamentablemente, más se desdibuja en las descripciones lineales del proceso alfarero⁵¹.

A esa materialidad con características tan específicas se suma otro de los componentes que separan a la cerámica de otros medios, pues dominar ese proceso requiere de una experticia; la arcilla debe ser trabajada por alguien que conozca y domine las técnicas para su exitosa transformación. Así, la naturaleza de la cerámica también está asociada a las habilidades del alfarero, y aquí es cuando aparece un segundo referente, el ceramista y antropólogo Ronald Duncan, quien en el artículo “Los retos de la cerámica artista”, que está incluido en la publicación que acompañó la exposición *Cerámica artística*, menciona algunas de las exigencias a las que se enfrenta quien trabaja con el barro:

Como medio de expresión plástica la cerámica es el más complejo de todos en términos técnicos y esta característica la diversifica tanto que por esta razón sufre la falta de definiciones concisas. La cerámica necesita del más intenso de los fuegos para lograr sus efectos únicos, una prueba que no pasa en ningún otro medio artístico. El ceramista tiene que dominar los conocimientos de la tecnología de los hornos para quemar con gas, ACPM, leña o electricidad y conocer los procesos de oxidación, reducción y rakú⁵² entre otros. Tiene que conocer los procesos físicos que convierten un material blando que se deshace (arcilla) en un material duro y permanente (cerámica) y transformar polvos químicos en esmaltes de colores infinitos. El ceramista tiene que lograr sus colores con un proceso en el cual no funciona la teoría del color del pintor.

⁵¹ Elisa Mujica, escritora colombiana, en 1959 publicó en el diario *El Tiempo* el artículo “Una exposición de cerámica” abordando la obra de Beatriz Daza. En este texto afirma “Ella sola (Daza) lo consiguió... con la colaboración del fuego, porque la cerámica tiene también algo de alquimia. A veces el soberbio elemento se pliega a sus órdenes como servidor. Otras, en cambio, sus cálculos fallan y el fuego destruye los barroes en lugar de vivificarlos, sin demostrar el menor respeto por su conjuradora, una muchacha parecida ella misma a una terracota, que abre la puerta del horno y ante la visión terrible se deshace en lágrimas”. Este artículo está incluido en el texto Beatriz Daza, p. 74-76

⁵² El rakú es una técnica de alfarería tradicional japonesa que surgió durante el siglo XVI. Su principal característica es un color metalizado que se produce durante el momento de quema de la pieza. Cuando el esmalte con el que se pintó alcanza su punto de cocción se deposita en un recipiente con viruta de madera y hojas, al estar la pieza tan caliente incendia la viruta y el humo que se genera penetra el objeto, este proceso se fija bajando bruscamente la temperatura con agua.

Además de dominar una tecnología formidable, el ceramista tiene que resolver los problemas de forma, color, textura, línea y composición en su obra. Hay muchos ceramistas que se quedan cortos y nunca manejan su medio con la alacridad para inspirar el salto estético del buen arte. (1986, p. 5)

Tanto el fragmento que rescato de Chaves Mendoza, como el de Ronald Duncan ahondan en las características que definen a la cerámica, esas que la diferencian de otros medios; estos dos textos ayudan a entender a qué se refieren las operaciones materiales que menciona Marquet. De este modo, la cerámica es autónoma porque su materialidad está marcada por el cambio, la metamorfosis, una experimentación química que, además, para que pueda ser lograda requiere de unas habilidades que no demanda ningún otro medio. Las posibilidades y riquezas de la cerámica residen, o por lo menos inician, en el proceso de producción y es por esta razón que continuamente los textos que abordan este medio acuden a definir este medio desde su técnica y materialidad. La alfarería no se puede desligar del objeto cerámico, tal como lo reafirma el montaje de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*.

2.2 La escenificación de un proceso

El barro tiene voz y en particular, “Técnicas y procesos”, replica ese interés por la alfarería que ya vimos en otros textos sobre cerámica; en esta primera parte de la exposición también nos encontramos con la presentación de un proceso de producción que es narrado como una cadena de pasos secuenciales. Además, y esto resulta mucho más importante, a pesar de que no se nombra explícitamente aquí también se trabaja la idea del *Lenguaje cerámico* que definió Marquet y que utilizó Traba. En uno de sus textos curatoriales iniciales, el que aborda la “Manufactura” de la pieza, se parte de la relación entre las técnicas y las representaciones e ideas subjetivas:

Las técnicas son representaciones sociales; en ellas se mezclan estrechamente los aspectos materiales con aspectos mentales, sin que se puedan separar el modo de utilizar el material, de sus formas de representación. Las acciones y

las cadenas operatorias que hacen parte de las técnicas son, en general, transculturales; sin embargo, en los productos se concretan también las ideas y representaciones subjetivas de quien las hace. (Museo de Antioquia, 2013)

Para esta exposición el proceso de elaboración del objeto cerámico está unido a la manera en que posteriormente es apreciado, de sus formas de representación, y por esta razón, junto con las piezas exhibidas aparecen distintas mitologías⁵³ y explicaciones históricas y antropológicas con las que se ha comprendido la cerámica. Así, aunque esta exhibición comparte su estructura con otras investigaciones, su singularidad está en la manera en que cuenta ese relato, en los recursos que apoyan la narración.

El relato presentado en “Técnicas y procesos” está conformado por cinco etapas. En la primera, “Los inicios del proceso” (Ver ilustración 3 y 4), son presentados los materiales y el modo en que se alista la arcilla. En una siguiente sala son abordados el segundo y tercer momento, la “Manufactura” (Ver ilustración 5 y 6) y la “Decoración” (Ver ilustración 10, 11 y 12). Aquí son explicadas las distintas etapas para darle forma al objeto, como lo es el modelado a mano⁵⁴, el modelado partir de rollos o churros⁵⁵, el modelado en torno⁵⁶ y la elaboración de piezas a partir de moldes⁵⁷; mientras que para su decoración se abordan las técnicas de incisión⁵⁸, excisión⁵⁹, el relieve por adición de

⁵³ Por ejemplo, en una de las repisas que sostiene vasijas prehispánicas está escrito el siguiente mito Tanimuka: “El primer recipiente cerámico es Ñamatu, la tierra, quien fue la primera mujer. Fue ella la que ensayó distintos barros y luego hizo los diferentes tipos de vasijas y las repartió a las tribus. Ñamatu es la dueña de las ollas y por eso hay que pedirle permiso cada vez que se va a elaborar una vasija. Fue Aiyá, el sol, quien hizo el árbol del cual se arranca la corteza que luego se quema y se vuelve ceniza que se mezcla con el barro” (Museo de Antioquia, 2013)

⁵⁴ Esta técnica consiste en dar forma al objeto a través de ahuecar, aplastar y pellizcar la masa.

⁵⁵ Se forman espirales ascendentes que permiten la elaboración vasijas o diferentes contenedores.

⁵⁶ El torno es la herramienta que más aportó al desarrollo de la alfarería y con la cual se logra más rapidez del proceso y se obtienen resultados más simétricos y sin las marcas que deja el modelado a mano. El torno funciona gracias al principio de la fuerza centrífuga que a más de cien revoluciones por minuto lanza la masa hacia afuera y que mediante el control que hace el sujeto con sus manos crea elementos que pueden tener distintos tipos de volumen y diámetro en una misma pieza.

⁵⁷ La técnica del yeso y barbotina consiste en vaciar arcilla líquida en un molde de yeso que está partido en dos y que se une a través de un amarre. La pieza elaborada bajo esta técnica aparece cuando el interior está seco y se puede quitar el molde

⁵⁸ Consiste en trazar dibujos sobre la superficie de la arcilla para eliminar material de la superficie y crear distintas figuras

⁵⁹ Se retira más cantidad de arcilla de la pieza para crear un efecto de bajorrelieve.

elementos a la superficie del objeto y finalmente, la coloración⁶⁰. Continuando con el recorrido, en una tercera sala, están los momentos restantes: “Quema y cocción” (Ver Ilustración 13) y “Decoración posquema” (Ver Ilustración 14), los cuales, tal como su nombre lo indica, recrean el paso de la pieza por el horno⁶¹ y su posterior decoración.

Dado que se trata de una narración lineal del proceso y cuyo recorrido tiene un único sentido, el principal reto de la museografía fue materializar la idea de progreso del objeto, pues se está representando la transformación de la materia. Para ello, el equipo liderado por los museógrafos Carlos Betancourt y Nadia Guacaneme⁶² acudió a distintos recursos didácticos que explican y al mismo tiempo, recrean ese proceso. En cuanto a las piezas exhibidas, en total fueron incluidas 21 obras elaboradas por artistas, 76 piezas arqueológicas y 25 artesanías; todos estos objetos fueron ubicados sin distinción por su estatus y en general, fueron utilizadas como ejemplos de las distintas etapas del proceso que se explica. Una de las propuestas innovadoras de la exposición es que junto a estas piezas también fueron incluidos 46 objetos sin terminar, que quedaron detenidos en cada uno de los momentos que se está explicando. Estos últimos objetos están en consonancia con el objetivo de la “Sala de diálogos interculturales”, el cual afirma:

⁶⁰ Para darle color al objeto se pueden usar también diversos métodos. Puede ser a través del engobe y embruñido (se aplica un baño de color o textura sobre la superficie de la pieza y luego se pule con una piedra para cerrar los poros y darle una apariencia brillante); pintura negativa (se cubre con cera apartados de la pieza que no deben ser coloreados, posteriormente se aplica la pintura al resto y al someterla al calor la cera se derretirá y las partes cubiertas de cera tendrán el color natural de la pieza); pintar la pieza a mano con distintos tipos de esmaltes o someter la pieza a la inmersión en esmaltes para que quede un color uniforme

⁶¹ La cocción del objeto es el momento de transformación física en que la arcilla se convierte en cerámica. La pieza en el horno es sometida a temperaturas entre 600 y 1200 grados centígrados, con un tiempo de cocción variable entre dos horas a tres días, todo dependiendo de la calidad de arcilla. Además de terminar de reducir su tamaño, la pieza adquiere impermeabilidad.

⁶² Betancourt y Guacaneme dirigen la empresa CEB s.a.s, la cual ha estado encargada de distintos proyectos museográficos, entre los que sobresalen la conceptualización y diseño de la sala “Memoria y nación” (2014) y “El silencio de los ídolos. Una evocación a la estatuaria agustiniana” (2013) ambas para el Museo Nacional de Colombia; “Voces y silencios: Soledad Acosta de Samper” (2013) y “La Vorágine” (2009), estas dos últimas para la Biblioteca Nacional de Colombia; “Antioquias” (2013) para el Museo de Antioquia; “Exposición de la Bienal de Arte contemporáneo Cartagena de Indias” (2014) entre otras.

Esta aproximación exige permitirse la flexibilidad y la experimentación. Así caben no solo obras acabadas, sino también obras en proceso, exploraciones, aun improvisaciones o ensayos (Museo de Antioquia, 2013)

Cada una de las obras en proceso, más que muestras de las distintas exploraciones o experimentaciones que permite la alfarería, son elementos que visibilizan las etapas previas a que haya una pieza, son las retrospectivas de lo que este fue, y por ello, la museografía de “Técnicas y procesos” invita al espectador a hacer un recorrido a través de la temporalidad del propio objeto cerámico. Además, para potencializar las piezas sin terminar, estas fueron acompañadas en varios momentos de fotografías (51 en toda la muestra) que estaban dispuestas de tal manera que narraban y simulan la evolución de ese objeto, tal como se evidencia en la recreación del modelado por rollos (Ver Ilustración 8), el modelado con yeso y barbotina (Ver Ilustración 9) o en la quema y cocción (Ver Ilustración 13). Las fotografías fueron montadas de tal manera que narraban la sucesión de momentos para la aparición de ese objeto en físico.

Además de los objetos, los cuales, retomando el lenguaje de la dramaturgia, son los actores principales de esta puesta en escena, también hay que destacar la misma escenografía creada por el equipo de museógrafos. “Técnicas y procesos” invoca y sugiere la existencia del taller, aquel lugar en donde se desarrolla el proceso alfarero y por ello, varias de las piezas fueron instaladas sobre tablas de madera que están salpicadas con barro y barbotina. Es decir, la labor alfarera es contextualizada no únicamente a través de la transformación de la pieza, sino que también son visibilizados otros componentes, como el espacio, y personajes que influyen en el proceso.

Otro de los recursos que es utilizado en la exhibición, y que además permite cohesionar el relato que se entreteje entre los textos curatoriales, los objetos, la escenografía y las mismas fotografías de ese relato los videos que están exhibidos a lo largo de “Técnicas

y procesos”⁶³. Comencé este capítulo describiendo la grabación que da inicio a la exposición, pero además de esa hay otras 12, con una duración entre uno y tres minutos y que son reproducidas en tablets y pantallas de mediano tamaño. Cada uno de estos videos es un fragmento que muestra cómo un alfarero o alfarera⁶⁴ desarrolla en su taller la técnica que se está explicando en el museo. Es decir, estos recursos audiovisuales visibilizan del lugar en el que se produce la pieza y junto con ello, rescatan a quienes habitan ese espacio y dominan la técnica, pero que, sin embargo, no suele ser representados en los espacios museales, a no ser que se trate de obras de arte en donde el nombre del creador aparece en los rótulos de las piezas⁶⁵.

El uso de estos recursos audiovisuales recalca que la alfarería es una labor manual, de ahí que varias de las tomas se centren especialmente en la actividad que hacen las manos al manipular la arcilla. Ese énfasis en las manos ya se había visto por ejemplo en la ilustración de la *Enciclopedia Salvat*, pues resulta muy difícil invisibilizar las que son la principal herramienta en la alfarería. Las manos son casi inseparables del objeto hasta que es terminado, pues desde el momento en que se amasa la arcilla, pasando por su modelaje o cuando se decora, siempre hay un contacto de ellas con la materia: las huellas del alfarero están impresas en la superficie de la pieza. Estas tomas hacen explícita toda la demanda técnica y exigencia física de la alfarería y que quizá no se puede evidenciar a través de la explicación escrita o del uso de objetos. Los videos

⁶³ El uso de distintos recursos audiovisuales es común en los proyectos que lidera Carlos Betancourt. En su portafolio de servicios (CEB s.a.s) es una de las características que destaca “Hacemos uso de la tecnología y la imagen audiovisual como mediadores hacia contenidos y experiencias más amplias” (2016, p.11)

⁶⁴ El énfasis en el papel que han tenido las mujeres dentro de este oficio es resaltado en uno de los textos curatoriales de esta muestra, el cual afirma: “En los últimos tres mil años la alfarería se generalizó en casi todas las sociedades que habitaban el actual territorio colombiano. Su trascendencia es recogida en todas las mitologías amerindias como un conocimiento propio de las mujeres en los tiempos originales; en razón de sus orígenes míticos, es una actividad femenina realizada según estrictas prescripciones culturales. En el trabajo de arcilleros de hoy, la mujer sigue siendo importante, pero en muchos casos se trata de una tradición que integra a todos los miembros de la familia, o de procesos más o menos industriales donde laboran artesanos de ambos géneros” (Museo de Antioquia, 2013). Para ahondar en la relación que se ha desarrollado entre género y el oficio artesanal también está la investigación desarrollada por Ronald Duncan (1998) *The Ceramics of Ráquira, Colombia: Gender, Work, and Economic Change*.

⁶⁵ La inclusión de las imágenes y videos ayuda visibiliza la labor de los creadores, aunque también resulta pertinente mencionar que en la exposición continúan siendo anónimos, pues a ninguno de los alfareros grabados o retratados se les nombra ni aparecen en los créditos.

visibilizan desde la extracción de la arcilla de distintas canteras con el uso de azadón, hasta la delicadeza y pulso que requiere la pintura de las piezas después de su primera cocción; así, aunque se presenta la alfarería como una labor repetitiva, también se destaca el dominio de una técnica.

Con la reunión de cada una de estas piezas y recursos de apoyo se crearon los distintos módulos de “Técnicas y procesos”. Por ejemplo, en “Los inicios del proceso” (Ver ilustración 3 y 4) la explicación de esta etapa se hace a través de ocho pequeñas ventanas en el muro que contienen trozos de arcilla y tierras que provienen de las distintas regiones alfareras que se abordan en esta exposición. En la mitad de esas ocho ventanas hay un video que resume el largo y dispendioso proceso de la preparación de la materia prima y en el que alfareros de Ráquira y La Chamba son grabados durante la identificación de los yacimientos o minas y cuando se extrae, tamiza, limpia y separan los distintos tipos de tierras y se mezclan con agua para formar una masa homogénea⁶⁶. Al final de este primer apartado está la obra *Límites al viento* (2010) de Carlos Julio Quintero, en la cual el artista aprovecha la variedad cromática de distintos tipos de tierras del departamento de Santander.

Para citar otro ejemplo de esta puesta en escena, en el caso de “Decoración y posquema” (Ver Ilustración 14 y 15) se muestra cómo doce objetos, entre azucareras, pocillos, tazas y platos que vienen de El Carmen de Viboral son decorados a partir de tres etapas de su proceso. Las doce piezas, agrupadas para representar tres fases, captan un primer momento, cuando empezaron a pintarse, otro, en el instante en que el dibujo fue finalizado y en el tercero, cuando el objeto ya tuvo una segunda cocción y está terminado. La recreación, el simulacro de este proceso le da la oportunidad al espectador de saber que, por ejemplo, el azul cobalto de las flores comenzó en un violeta pálido y que es la acción del fuego el que revela otro color. Además, en el video que acompaña esta instalación se ve a la alfarera pintando las flores y demás motivos

⁶⁶ Este video está disponible en internet, en la plataforma de Vimeo del Museo de Antioquia y se titula “Extracción de materias primas” (<https://vimeo.com/59659653>).

tradicionales de la cerámica de este municipio antioqueño, la grabación muestra la seguridad y el dominio de la mano que hace trazos perfectos.

Para complementar la explicación de este último paso del proceso alfarero, en el siguiente muro fueron dispuestos dos conjuntos con seis platos, el primero presenta varias de las pintas con las que son decoradas las vajillas en El Carmen de Viboral; mientras que el segundo conjunto muestra la obra del artista antioqueño Jorge Julián Aristizábal: *Aaaay*, *Matrimonio perfecto*, *Ñata será la calavera*, *Matrimonio gay*, *Home* y *Penetración*, todos del 2012. Además, debajo de las dos columnas de platos hay tres tablets en las que el visitante puede interaccionar con la aplicación móvil *Let's create! Pottery*⁶⁷. Este muro resulta especial dentro de la exhibición pues es el momento en el que la museografía hace más explícita la tensión entre “Artesanías” y “Obras de arte”. Al poner un conjunto de piezas al lado del otro, el espectador puede presenciar la cercanía y a su vez separación entre dos de las maneras en que es comprendido el objeto cerámico; este muro en particular hace explícita la tensión que caracteriza este medio, pues son objetos aparentemente similares, que tienen muchas características en común, pero que sin embargo son presentados como diferentes, por ejemplo, a través del rótulo que los acompaña⁶⁸. Lamentablemente, no hay texto que guíe al visitante a ahondar en este tema.

Llegados a este punto resulta claro que las artesanías son el eje central sobre el que descansa la estructura de “Técnicas y procesos”. Aunque también fueron instaladas obras de arte y piezas arqueológicas, estas cumplen la función de ejemplificar cómo resultan las técnicas, pero no son usadas como recurso explicativo, pues es mucho más complejo recrear su proceso de producción, bien sea porque fueron elaboradas hace

⁶⁷ Esta aplicación simula el proceso de elaboración de una pieza cerámica, especialmente de vasijas que son hechas en torno. En la pantalla de la Tablet se muestra un trozo de arcilla sobre un torno en movimiento, este trozo es modelado tocando la pantalla y arrastrando el dedo hacia alguna dirección, lo que imita la acción de las manos del alfarero cuando da forma y genera distintas curvas y tamaños de circunferencias en la pieza. Cuando el usuario de la aplicación terminó su recipiente, puede decorarlo y simular su cocción.

⁶⁸ Mientras que los platos que son considerados artesanías son presentados como “El Carmen de Viboral, Antioquia”; las obras de arte se presentan con un rótulo que incluye el nombre del artista, el año y técnicas usada (Esmalte sobre porcelana) y el título de las seis piezas.

miles o cientos de años -el caso de las piezas prehispánicas- o porque fueron pensadas como únicas e irrepetibles-como ocurre con las obras de arte⁶⁹. Las artesanías tradicionales, por el contrario, son de fácil acceso, incluso para conseguirlas sin terminar, y, además, sirven de puente que conecta las piezas prehispánicas con lo contemporáneo, pues tal como se afirma en uno de los textos curatoriales, las técnicas usadas en la actualidad son heredadas del pasado:

La mirada desde las técnicas y los procesos posibilita un recorrido por distintas épocas, regiones geográficas, tradiciones culturales, estilos, formas y usos de la alfarería y la cerámica en Colombia. Derivadas de las tradiciones cerámicas prehispánicas, hoy, las principales tradiciones artesanales mestizas presentes en el país se ubican en Ráquira, en Boyacá, de herencia muisca; en La Chamba, Tolima, de herencia Pijao -o Tolima; en El Carmen de Viboral, Antioquia, una tradición más reciente (del siglo XIX) que sigue modelos fundamentalmente españoles; y menos conocidas, pero también significativas, en Momil y San Sebastián, en Córdoba, y Pitalito, en el Huila. Sus producciones lógicamente están modificadas por el influjo de la conquista y colonización europeas y por los vaivenes culturales que las han transformado en su recorrido hasta nuestro tiempo (Museo de Antioquia, 2013).

Otro de los motivos que explican el uso de las artesanías en la primera parte de la exposición es que son objetos que generan una conexión con el espectador. Este tipo de piezas permite representar la idea de “imagen afectiva” de la que habla el texto introductorio de *El barro tiene voz*⁷⁰, pues los elementos mostrados son de uso cotidiano, con los que cualquier espectador puede interactuar continuamente, ya que hacen parte de la “cultura popular” colombiana: están las vajillas de El Carmen de

⁶⁹ Hay una sola excepción, pues el módulo de “Manufactura” es incluido un video de Rodrigo Callejas mientras está modelando el que será uno de sus *Acéfalos*, obra que también está exhibida en la sección de “Representación”.

⁷⁰ Tal como lo mencioné anteriormente, el texto con el que se presenta esta exposición afirma “Esta reinstalación de las piezas prehispánicas de la colección del Museo de Antioquia no entroniza el discurso histórico como único relato sino, más bien, propone las múltiples historias o relatos que esos objetos ofrecen al ser vistos como imágenes afectivas con las que podemos interactuar en el presente, como presencias equivalentes a la nuestra”. (Museo de Antioquia, 2013)

Viboral –bastante reconocidas y usadas en Antioquia-, las alcancías en forma de marrano y otras piezas de uso religioso elaboradas en Ráquira y la loza de La Chamba. El visitante, quien seguramente ha tenido algún encuentro con alguna de estas piezas en su vida diaria, puede ver cómo es la elaboración de la alcancía o de la vajilla que tiene en su casa y esa conexión es explotada por el grupo que dirigió que esta exposición: se crea un vínculo con lo que el espectador conoce para acercarlo a las piezas prehispánicas.

Con respecto a la manera en que las obras de arte fueron entretejidas dentro de la narración de “Técnicas y procesos” resulta más compleja de analizar, pues esta puesta en escena también deja entrever una tensión que ha atravesado el modo en que la cerámica ha sido vista desde las artes plásticas. Ahora bien, y haciendo la salvedad de que *El barro tiene voz* no es una exhibición sobre cerámica artística, es importante evidenciar la manera en que esta instalación sigue reafirmando las diferencias que tradicionalmente han separado la cerámica como objeto de arte y como artesanía. A este tema dedicaré el comentario final de este capítulo.

2.3 La cerámica, entre el proceso tradicional y la experimentación artística

Hasta aquí he ahondado en la propuesta que nos presenta la exhibición para articular la importancia que tiene la alfarería en la comprensión del objeto cerámico. Tanto en los diversos textos que abordan la cerámica en Colombia, como en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* el protagonismo que tiene el proceso se relaciona con que desde los orígenes de este medio se constituye el lenguaje cerámico. Así, he respondido las dos primeras preguntas que planteé al principio, las razones por las que este proceso es continuamente destacado en las investigaciones sobre cerámica, como la manera en que la puesta en escena de esta exposición presenta la alfarería; sin embargo, falta responder el último cuestionamiento: ¿Cuál es el discurso sobre la cerámica que rescata “Técnicas y procesos”?

El montaje que se presenta en “Técnicas y procesos” incluye 21 obras de arte, de las cuales solamente tres tienen un texto que las articula en la narración de la alfarería; estas son *Límites al viento* de Carlos Julio Quintero que aprovecha la variedad cromática que ofrecen distintos tipos de arcilla⁷¹, *Animales marinos* de Cecilia Ordoñez que ejemplifica el modelado a mano⁷² y *De la serie Botellas y Recipientes*, de José Ignacio Vélez, la cual exhiben como muestra del uso de una “técnica ancestral”⁷³. Las obras de Pablo Jaramillo y Carol Young -ubicadas en la tercera sala- están desconectadas de la narración y no es clara su vinculación al espacio en el que fueron instaladas, ya que además de que no hay una explicación, tampoco no es clara su relación con el momento de la quema o de la decoración posquema que son las etapas del proceso que se está describiendo. En cuanto al resto de las piezas artísticas, ubicadas en la parte final de “Técnicas y procesos” se podría deducir -pues tampoco hay un texto que guíe cómo deben ser comprendidas o que explique su presencia en allí- que son muestra de decoraciones posquema. De este modo, las obras son utilizadas especialmente como puntos de transición entre las etapas del proceso, de un módulo a otro, o como ejemplos de que hubo artistas con el reconocimiento de Alejandro Obregón o Débora Arango que en algún momento de su carrera utilizaron la cerámica.

En “Técnicas y procesos” se propone reunir los tres tipos de objetos exhibidos, artesanías, piezas arqueológicas y obras de arte, para mostrar que hay un proceso y origen común que comparte la cerámica; sin embargo, tanto en la narrativa, como en la manera en que fueron instaladas las piezas se evidencia la dificultad para integrar los objetos de arte a ese objetivo inicial. Esta complejidad revela uno de los discursos

⁷¹ El texto incluido en la exposición afirma “Cuando decimos tierra, barro o arcilla no hablamos de un único material de composición simple, sino de uno muy diverso en origen y composición. La gama de colores que resulta de esa diversidad suele pasar desapercibida; contra esto, la paciente recopilación de tierras distintas conforma la materia creativa de Carlos Julio Quintero”. (Museo de Antioquia, 2013)

⁷² “El modelado simple a mano, por ahuecado, se ha hecho desde tiempos inmemoriales, a partir de una bola, torta, núcleo, o pella de arcilla como una primera manera de abordar esa tarea simbólica de recrear el mundo en barro. Estas piezas de la ceramista contemporánea Cecilia Ordoñez permiten adivinar el gesto de la mano sobre la materia dúctil”. (Museo de Antioquia, 2013)

⁷³ “Esta pieza de José Ignacio Vélez que se encuentra en el tránsito del módulo “Manufactura” al de “Decoración” se presenta como “modelada por rollos según la técnica ancestral, es sin embargo una obra contemporánea que se inscribe en el centro alfarero más cercano a Medellín, en El Carmen de Viboral.” (Museo de Antioquia, 2013).

con los cuales se ha legitimado tradicionalmente la exclusión de la cerámica de las artes plásticas o para separar la cerámica *artística* de la práctica *artesanal* y ante ello surge la pregunta ¿sigue una obra de arte el mismo proceso de elaboración que una artesanía?

Larry Shiner, historiador y filósofo del arte estadounidense, en su libro *La invención del arte. Una historia cultural* (2004) explica cómo la separación entre las Bellas Artes y las artesanías data del siglo XVIII, gracias a la consolidación del “Moderno sistema del arte”⁷⁴. A groso modo, la división que se produce hace un poco más de dos siglos instala al arte, comprendido como las producciones humanas que están dedicadas a la contemplación estética, tales como la poesía, pintura, arquitectura o música, y lo contrapone a las artesanías y artes populares, aquellas producciones que solo estaban destinadas a cumplir una función o eran pensadas para entretención a un público. Esta división justificó una jerarquía entre las dos categorías, pues mientras que el primero elevó su estatus, a las segundas se le quitaron todos los privilegios que había disfrutado hasta ese momento y su valoración estuvo restringida a su utilidad.

El moderno sistema de artes se consolidó a través de instituciones, prácticas y conceptos que además marcaron una división entre aquellos que elaboraban el trabajo y la función que debía tener. El arte es propuesto como el producto del artista, un creador genio que se caracteriza por la originalidad, que trabaja en solitario y cuyo trabajo tenía la función de ser contemplado y generar placer a un público especializado, e incluso, le fue adjudicada una función espiritual. En contraposición, las artesanías eran pensadas como la muestra de la habilidad de un artesano, quien

⁷⁴ Siguiendo la idea de Shiner, hasta antes del siglo XVIII operaba un sistema en el que la categoría de “arte” no era distinta de la de “artesanía”. De hecho, era mucho más funcional, pues aplicaba para cualquier producto de la habilidad humana y como consecuencia de esto, la contraposición de “arte/artesanía” era “naturaleza”. Dentro de este sistema, que duró más de 2000 años, los objetos eran fabricados para satisfacer un propósito en particular y por ello, más que la obra de arte autónoma y que fue creada exclusivamente para deleitar -tal como la comprendemos hoy en día- las estatuas, poemas, pinturas o cerámicas eran dedicadas a una función, público y espacio específico. En este sistema no había una diferenciación entre el artesano y el artista, se trataba del mismo personaje que era reconocido tanto por su habilidad e imaginación y quien unía tanto la invención como la tradición (2004, p. 21-25).

únicamente aplicaba una serie de reglas y cuyo producto no era digno de despertar elogios más allá de lo técnico. Mientras que el artista era un “creador”, el artesano fue concebido como un “hacedor de algo útil o entretenido” (p. 22- 24).

Según esta división, que inició en Europa durante la Ilustración⁷⁵ y que luego se extendió por el resto del mundo, la alfarería se encuentra dentro de la categoría de las artesanías, y por ello, es una labor que desde entonces fue evaluada a partir de la habilidad del ejecutor y de la utilidad que podía llegar a tener. La cerámica según este sistema no podía transmitir la genialidad ni originalidad de otros medios como la pintura o la escultura, es decir, no producía obras de arte. La alfarería, tal como otras artesanías, era una labor que seguía unas reglas, que reproducía modelos y continuamente acudía a la copia. (Ver tabla 1).

CUADRO 3 DEL ARTESANO/ARTISTA AL ARTISTA <i>VERSUS</i> EL ARTESANO		
<i>Antes de la separación (Artesano/artista)</i>	<i>Después de la separación</i>	
	<i>Artista</i>	<i>Artesano</i>
Talento o ingenio	Genio	Regla
Inspiración	Inspiración/sensibilidad	Cálculo
Facilidad (mental y corporal)	Espontaneidad (el cuerpo sobre el alma)	Destreza (corporal)
Imaginación reproductiva	Imaginación creativa	Imaginación reproductiva
Emulación (de los maestros del pasado)	Originalidad	Imitación (de modelos)
Imitación (de la naturaleza)	Creación	Copiar (la naturaleza)
Servicio	Libertad (juego)	Industria (pago)

Tabla 1 Separación de cualidades del productor según el sistema de artes antiguo y moderno. La transformación empieza a suceder desde el Renacimiento y se consolida durante el siglo XVIII (Shiner, 2004, p. 169).

El moderno sistema de artes empezó a cuestionarse en Europa y Estados Unidos donde cada vez más voces buscaron quebrar los límites de esta estricta división; ejemplo de

⁷⁵ Tal como sucede con otras ideas que se gestaron durante la Ilustración, la noción de Bellas Artes se pensó como universal o al menos muy antigua, (Shiner, 2004, p.22). De ahí que sea común asumir que siempre ha existido la separación entre artes y artesanía.

ello es la aparición de distintas vanguardias desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX (p.27). Para el caso colombiano, en donde la implementación de este sistema de artes estuvo ligado a la fundación de la Escuela de Bellas Artes y la consolidación del academicismo a finales del siglo XIX⁷⁶, también se puede identificar la aparición de propuestas de distintos artistas que quisieron innovar tanto en el tema, la técnica o los materiales. El cuestionamiento a los cánones establecidos fue cada vez más recurrente desde la mitad del siglo XX y entre las materialidades con las que se innovó estuvo la cerámica, lo que es narrado en el capítulo “Arte experimental” de la *Enciclopedia Salvat de Historia del arte colombiano*, texto que, como he mencionado, incluyó la obra de artistas como Beatriz Daza.

El caso de la cerámica en Colombia evidencia que a pesar de ser una materialidad con la que distintos artistas han experimentado, también sigue siendo considerada una práctica artesanal. La oposición que impuso el moderno sistema de las artes y que en un momento relegó a la alfarería a ser únicamente artesanía, está ahora instalada dentro del mismo medio. Dicho de otro modo, cuando se analiza la cerámica se puede identificar una diferenciación que separa a la cerámica artística de la artesanal que se basa en varios de los argumentos que fueron esgrimidos en este sistema de artes y entre esos argumentos juega un papel importante lo asociado al proceso de producción del objeto.

Al inicio de este capítulo mencioné que varias de las publicaciones que abordan la cerámica usan el proceso alfarero como un recurso para introducir al público a este medio, sin embargo, esto aplica especialmente para los textos que explican la cerámica artesanal o prehispánica. En la *Enciclopedia Salvat* y en *El arte colombiano* la alfarería

⁷⁶ Aunque hubo distintos intentos por abrir una institución donde se promoviera la enseñanza de las artes a lo largo del siglo XIX, fue hasta 1886 cuando se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia. En la investigación del 2014 *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930* hago un recuento de la fundación de esta Escuela y de la manera en que ayudó a marcar la separación entre los oficios que estaban destinados para el deleite, de aquellos que cumplían otro tipo de funciones. Otras instituciones como la crítica y la misma historia también ayudaron a establecer esa diferencia entre aquellos elementos que eran obra de arte de aquellas que no.

aparece en los capítulos de sociedades precolombinas y *Gotas de Antaño* no aborda la cerámica artística; la alfarería se presenta como una labor tradicional, heredada, que sigue unas reglas muy puntuales. Por el contrario, en los capítulos en los que se aborda la cerámica como medio artístico no se recurre a explicar el proceso lineal, se recurre a otro término: la experimentación.

Así, cuando la cerámica es descrita en términos del arte se le aplican los mismos valores que menciona Shiner, se le intenta alejar de la noción de artesanía, tal como se identifica en el discurso de Francisco Gil Tovar:

En cuanto a los ceramistas y alfareros, aunque abundan sus talleres en el país, pocos son lo que mediante el barro y el fuego han llegado a superar el simple oficio y han podido ofrecer obras creadas con sensibilidad, contenido artístico y cierta originalidad. Entre ellos sobresale Beatriz Daza quien supo romper la barrera que en Colombia tenía limitados por el campo de lo artesanal y lo tradicional (1985, p.159).

La cerámica es jerarquizada entre aquella que es un “simple oficio” y la que ofrece originalidad y por ello, en los textos que abordan la cerámica artística que surgió desde la mitad del siglo XX, especialmente la obra de Beatriz Daza es común que hagan énfasis la investigación técnica. Maria Elvira Iriarte, crítica e historiadora del arte, en su artículo “Beatriz Daza” de 1977 recalca que la obra de la ceramista era prueba de “verdadera creación” (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p.40); German Rubiano en el catálogo de la exposición “Beatriz Daza” organizada por el Museo de Arte de la Universidad Nacional, destaca de ella “el conocimiento de la técnica y el afán de investigación” (2008, p. 46); mientras que Marta Traba en “La cerámica y la tapicería actuales. Beatriz Daza y Olga de Amaral” afirma:

Piel o corteza, sus interminables investigaciones y experimentos de cocción con toda clase de materiales, esmaltes y pigmentos inventados por ella misma, la llevaron a formular ese acabado grueso e imprevisible, lleno de pequeños cráteres, salpicado de puntas, orgánico y casi geográfico. La textura, en su caso,

fue mucho más que un resultado accidental: fue una definición, la base conceptual de su cerámica (Como se cita en Fundación Gilberto Avendaño, 2008, p.62)

Este fue el discurso con el que se justificó la separación al interior de la cerámica, se trata de una argumentación que sigue ratificando aquellos valores del moderno sistema del arte que postulaba Shiner. Aunque en “Técnicas y procesos”, se intenta integrar las obras de arte al resto de elementos exhibidos, la puesta en escena que presenta *El barro tiene voz* continúa replicando la incompatibilidad o incomodidad de explicar el proceso creativo de un artista y la originalidad de la obra, con el proceso tradicional, heredado y serial de la artesanía. Esta dificultad al integrar el arte a la narración deja en evidencia que se sigue comprendiendo la cerámica artística a partir de la jerarquización, pues se le otorga a la obra de arte características que no comparte con la artesanía; aún hay un conflicto para explicar que hay un proceso de creación común para ambos tipos de objeto.

Ante ello, cabe aclarar que en “Técnicas y procesos” los orígenes de la pieza están especialmente enfocados a explicar un proceso y no a, por ejemplo, ahondar en las posibilidades de la materialidad, que es donde se puede integrar esa idea de “experimentación”. De esta manera son invisibilizadas varias de las cualidades innatas del mismo medio, que incluyen, los ensayos con distintos tipos de arcillas y esmaltes, toda esa investigación técnica de la que hablaban algunos críticos al describir la obra de Daza, pero que no son exclusivos de los artistas, sino que hacen parte de ese Lenguaje cerámico.

El relato que propone *El barro tiene voz* sigue viendo la alfarería bajo la idea de una habilidad física del productor y no incluye la creatividad, experimentación e incluso fracaso que puede aparecer a lo largo de ese largo proceso. Perpetuar esta diferenciación entre la artesanía-tradición y arte-experimentación dificulta la integración de las piezas de arte a la narración del proceso y por ello, que sean mostradas solo como ejemplo de una técnica en específico. A partir de ahí, la

instalación tampoco se cuestiona explícitamente cómo es el proceso de creación de las obras de arte; se sigue legitimando la idea del artista genio que produce en solitario, tal como fue propuesto en esa historiografía de décadas pasadas y que está distante de la labor de un artesano.

**La inscripción del *objeto*
intermedio: entre
discursos y
representaciones**

La transición entre la primera y segunda parte de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* está demarcada por una pequeña pieza arqueológica. En el muro que divide “Técnicas y procesos” y “Representación” fue instalada una máscara que es “la representación humana más antigua de Colombia”, modelada a mano hace unos 5.000 años aproximadamente y que proviene de la región arqueológica de La Cancana en Antioquia (Ver Ilustración 17). Para destacar su valor y evidenciar lo significativo del objeto, esta es una de las únicas piezas arqueológicas que fue exhibida de manera individual, pues incluso, puede ser considerada como la *joya de la corona* de la exhibición.

Al inicio del primer capítulo mencioné que toda exposición es la puesta en escena de un relato que ha sido producido por un equipo de curadores y museógrafos. Mencioné igualmente que toda exhibición escenifica más ampliamente la vigencia de una narrativa de la historia del arte y algunas veces, intenta reescribirla. En el caso de *El barro tiene voz* la narración que se le relata, el hilo que le da sentido a toda la exhibición es la historia misma del objeto cerámico. De esta manera, en “Técnicas y procesos” vimos una lectura lineal de la alfarería, proceso que es presentado como homogéneo y común a toda pieza elaborada en cerámica. Por el contrario, en “Representación” seremos testigos de cómo se divide ese relato, pues son abordadas tres de las significaciones con las que ha sido revestido el objeto cerámico en distintos tiempos.

Para establecer una división entre el proceso de producción y la inscripción del objeto cerámico, el equipo de curaduría y museografía propuso que las dos partes de *El barro tiene voz* fueran disímiles entre sí. En “Representación” la selección de las piezas y el modo en que fueron dispuestas en el espacio tiene un propósito diferente. No hay el mismo énfasis didáctico que se pudo apreciar en “Técnicas y procesos” y tampoco son utilizados recursos de apoyo como videos o fotografías; en este espacio el visitante solo se enfrenta a objetos ya terminados y a los textos curatoriales que los presentan. La

narrativa de “Representación” no sigue la misma secuencialidad e idea de evolución que apreciamos en “Técnicas y procesos”; incluso cada uno de los momentos que compone esta segunda parte podría ser leído de manera independiente.

Concretamente, “Representación” está compuesto de tres espacios. El primero está dedicado a las piezas arqueológicas, el segundo al arte contemporáneo y el último, el que quizá resulta más controvertido, cuando se presentan elementos cotidianos, piezas de origen artesanal pero que no están vinculadas a los orígenes tradicionales. La separación de los objetos a partir de épocas y las valoraciones con las que son comprendidas hace que en este segundo acto de la exposición sean mucho más claros y explícitos los discursos disciplinares que han abordado y clasificado la cerámica. Así, al escenificar los múltiples destinos que ha tenido la pieza finalizada, la muestra visibiliza el rol de las disciplinas en la comprensión y categorización del medio cerámico.

A partir de lo anterior, el tercer capítulo de esta tesis está dedicado a indagar cómo “Representación” escenifica, es una proyección, de los discursos disciplinares que han abordado la cerámica en Colombia. Para ello, comenzaré con una descripción del recorrido sugerido por la exhibición y de algunas de sus piezas exhibidas. Posteriormente, me detendré en una revisión teórica acerca del modo en que los objetos artísticos y culturales han sido categorizados y jerarquizados tradicionalmente por distintas disciplinas; y finalmente, estableceré una relación entre la construcción del espacio en “Representación” y los discursos de la antropología, la arqueología y el arte.

3.1 La cerámica y su capacidad de representación

La curaduría de *El barro tiene voz* escogió el concepto de *representación* como el eje que conecta la segunda parte de la exposición; este servirá para ahondar en la carga simbólica con la que se han apreciado los objetos cerámicos a lo largo de las dos épocas

históricas que son abordadas en esta muestra. La *representación* no tiene una definición explícita en los textos curatoriales, sin embargo, lo que deja entrever la exhibición es que está relacionada con el modo en que el alfarero, a través del objeto, evoca y materializa ideas que hacen parte de un sistema de creencias. De este modo, en “Representación” son mostrados algunos de los significados con los que han sido investidos los objetos cerámicos en la época prehispánica y actual.

“Representación” comienza con una gran vitrina que ocupa dos muros que forman una “L” y en la que son instaladas 70 piezas arqueológicas (Ver Ilustración 18). Esta vitrina, ubicada después de la ventana en la que está la “representación humana más antigua de Colombia”, será el espacio en el que se explique la relación que existió entre la cerámica y la sociedad precolombina que la produjo. Los alfareros prehispánicos *representaron* a través de la forma de las piezas o de la manera en la que las decoraron temas asociados a las mitologías, a la relación del hombre con el mundo que lo rodeaba y a lo sobrenatural, tal como lo presenta el texto curatorial de este apartado:

En las cosmogonías en que se inscribe la producción de las piezas prehispánicas se representan con frecuencia el sol, la luna y las estrellas; la tierra, el agua y el fuego; las plantas y los animales, los fenómenos o estados vitales y las imágenes que muestran ambigüedad o transiciones entre un estado y otro, entre un mundo y otro. En esto último, como imágenes de transformación, han sido muy recurrentes las imágenes de ranas o sapos, serpientes, o murciélagos, o animales que representan procesos de cambio y transformación del paisaje y de la naturaleza, como el caballo. También son frecuentes las imágenes de fuerza, sigilo y astucia, poder y domino, emblematizadas muchas veces en el jaguar y el tigre americano (Museo de Antioquia, 2013)

Las piezas arqueológicas sirven para contextualizar al mundo prehispánico, para que el visitante conozca o reafirme sus conocimientos sobre una sociedad pasada que tenía una fuerte relación con lo cosmogónico, natural, y sagrado. Cada uno de los objetos escogidos sirve para mostrar el sistema de creencias que hubo antes de la llegada de los españoles, sistema, que, de hecho, es presentado de manera homogénea, pues en la

instalación no se diferencia entre las distintas culturas que habitaron este territorio. Así, en este muro las piezas de los yacimientos arqueológicos Tumaco- La Tolita, Calima- Valle del Cauca, Nariño, Quimbaya- Cauca Medio, Zenú- ríos Sinú y San Jorge, Muisca- Altiplano cundiboyacense y cuya fecha de fabricación está entre los 1.500 a. C y los 1.600 años d. C, no fueron organizadas según la cultura o datación, sino a partir de tres formas de *representación*.

La primera es la “Representación antropomorfa”, pues proyectar el tema del cuerpo y la experiencia humana fue bastante común y repetitivo en la alfarería prehispánica. Las cerámicas instaladas en este primer apartado incluyen objetos medianos, como urnas funerarias, pasando por distintas vasijas, cuencos, ollas y otros elementos más pequeños que tienen forma o atributos humanos. Dentro de las piezas hay representaciones masculinas y femeninas, aquellas que se asocian con la maternidad o la virilidad. La segunda forma de representación es “La naturaleza”, que implica tanto el vínculo que tuvo ese hombre precolombino con los animales como con las plantas, incluyendo algunas que fueron consideradas sagradas como el yagé o la coca. Los objetos expuestos incluyen utensilios con forma de peces, y también otros objetos como silbatos con formas de animales (Ver Ilustración 19) o incluso, hay una figura antropomorfa que está mascando coca. Finalmente están las representaciones “Más allá de lo humano”, es decir, las que simbolizan las entidades sobrenaturales y que, por lo general, fueron proyectadas a través de formas de animales asociados a la fuerza, como el jaguar o el tigre. Las piezas de este último segmento incluyen pequeñas máscaras con formas animales.

La sociedad precolombina que es presentada en esta exposición tiene un profundo vínculo con lo sagrado y simbólico, de ahí que los objetos cerámicos también estén imbuidos dentro de ese sistema de creencias. De hecho, y tal como lo comprueban los mismos mitos, la alfarería tenía un papel fundamental dentro de las cosmogonías que explicaban el origen de la humanidad, hecho que fue aprovechado por la museografía de *El barro tiene voz*, la cual dispuso fragmentos de varios mitos indígenas sobre el

vidrio de la vitrina⁷⁷. Además, cabe recordar que ese vínculo entre la práctica alfarera prehispánica asociada lo ritual, a lo sagrado también fue destacado en varias de las publicaciones que ya he nombrado, tal como sucede en “La cerámica y la tapicería actuales. Beatriz Daza y Olga de Amaral” en donde Marta Traba define la existencia de un *Lenguaje cerámico* como el dominio de la técnica acompañado del poder significativo que le dio esa sociedad.

Continuando con el recorrido, luego de ahondar en la manera en que el mundo precolombino dotó de sentido los objetos cerámicos, aparece el siguiente módulo, “De representación a presentación”, cuando es abordada la cerámica dentro del arte contemporáneo. De esta manera, en “Representaciones” se pasa de lo prehispánico al arte actual, haciendo explícita la tensión temporal que le da nombre a esta exhibición⁷⁸. Las diez obras que son exhibidas se caracterizan por su variedad estilística, algunas son ejemplo de la experimentación con la materia y del dominio de la técnica por parte del ceramista, aunque especialmente fueron escogidas porque son interlocutoras de otras de las piezas de la muestra o porque tratan temas relevantes para la sociedad actual⁷⁹.

⁷⁷ Por ejemplo, el mito Wayuu dice “Tomó entonces la arcilla, Y se puso a crear los seres vivientes. Amasaba la tierra. Hacía de ella una especie de cuerdas, Y les daba forma y las pulía con sus finas manos. Tomó entonces greda para hacer a los hombres. Reunió mucha tierra, Y dio forma a figurillas que se parecían a los hombres”. Mientras que el Mito Embera relata que “Al principio Dios hizo los hombres de palo, pero estos se fueron al otro mundo donde no mueren... Los hombres de allí se alimentan con sólo oler los platos. Cuando los hacía Dios se cortó la mano con un cuchillo y no quiso seguir haciendo hombres de madera, los formó de barro y por eso los hombres mueren, se vuelven barro” (Museo de Antioquia, 2013).

⁷⁸ El relato de “Representaciones” no incluye piezas artesanales de las regiones alfareras que se trabajaron en “Técnicas y procesos” aunque brevemente en uno de los textos curatoriales se hace una conexión entre la idea de *Representación* que puede pervivir en estos objetos: “En las tradiciones mestizas de los centros alfareros consolidados en el país, también las transformaciones culturales han provocado la sustitución de la representación de mitologías tradicionales por otras con nuevos atributos y símbolos. En Ráquira, La Chamba, El Carmen de Viboral, Caldas, San Sebastián, Pitalito y otras, se reproduce la imaginería religiosa cristiana y católica (vírgenes, santos, el pesebre, últimas cenas e iglesias). La cerámica artesanal se debate entre distintas corrientes en el contexto de la cultura contemporánea”. (Museo de Antioquia, 2013).

⁷⁹ En su tesis doctoral *Estudios de los usos de la cerámica en las prácticas artística contemporáneas* (2017), Maite Leyun, ceramista e investigadora española, afirma que en la actualidad las obras de cerámica pueden ubicarse en dos tipos de situación. La primera son los casos en los que el material es el protagonista y todo gira en torno a este; incluso el valor de la propia obra se desvía hacia el dominio de la técnica y el virtuosismo del autor. El segundo, es cuando las obras de cerámica más allá que en una

El espacio dedicado al arte contemporáneo comienza en el muro frente a la vitrina de las piezas precolombinas y se extiende por una sala adicional⁸⁰. Para introducir este módulo hay un texto que describe la manera en que el arte contemporáneo se ha alejado de esa *representación* asociada a lo místico y de la unión de distintos mundos, que caracterizaba lo prehispánico:

La falta de una integración holística con el universo ha contribuido a minimizar la intención de representar la fluidez entre los mundos. Por razones diversas, mucho arte actual prefiere la presentación escueta de fragmentos de lo que entiende por realidad, y señalar allí sus temas de interés: prefiere adherirse a la realidad, en vez de representarla. (Museo de Antioquia, 2013)

La propuesta en “De representación a presentación” es que el arte que se produce en la sociedad actual ya no se rige por los ideales de representación de la época prehispánica. Las cerámicas elaboradas por distintos artistas no responden al interés de proyectar a través de sus obras lo sobrenatural o su relación con la naturaleza, pues son otros intereses los que motivan al ceramista contemporáneo. Sin embargo, que no sean los mismos temas de representación no implica que las obras hayan perdido su posibilidad de significación, pues los objetos artísticos siguen teniendo la capacidad de comunicar distintas ideas y eso lo demuestran las piezas que fueron elegidas. Bien sea porque son obras cuyo objetivo es proponer nuevas maneras de *representar* o porque cuestionan e incluso destruyen las cargas significativas de los objetos, en “De

exploración material, ahondan en los significados estéticos o conceptuales que esta pueda ofrecer. (p. 31). En el caso de “Representación” y en general, de *El barro tiene voz* las obras escogidas son ejemplos de la segunda consideración, pues con la excepción de Carol Young, Cecilia Ordoñez y Rodrigo Callejas, los artistas elegidos no se caracterizaron por la experimentación del material.

⁸⁰ En el recorrido de “De representación a presentación” las dos primeras obras son *Del proyecto cosecha de papas. Cosecha n. 20* (2012) de Ernesto Restrepo y *Es arriba como abajo* de Lwldin Franco, ambas ubicadas frente a la vitrina prehispánica (Ver ilustración 20). En el muro que sigue a esa vitrina están tres ejemplares de *Acéfalos* de Rodrigo Callejas, del 2011 (Ver ilustración 20 y 21); posteriormente están dos piezas de Nadín Ospina, *Vaso trípode zoomorfo*, *Dignatario policromado* ambas de (2002) y *Yugo* (2011) de Miguel Ángel Rojas. Frente a estas obras está una pantalla que reproduce *La bandeja de Bolívar* (1999) una video instalación del artista Juan Manuel Echavarría y en otra de las paredes, en un pedestal, fue ubicada la obra *Huesos* de Andrea Echeverry, del 2003. Al final de la exposición, en el pasillo que conduce a la salida fue instalada *Hand Made* del colectivo Grupo blanco (2007).

representación a presentación” se mantiene la idea de la cerámica como vehículo simbólico.

Entre las piezas que sobresalen en la instalación de “De representación a presentación” están los tres *Acéfalos* (2011) de Rodrigo Callejas que fueron instalados junto a la vitrina de piezas arqueológicas (Ver Ilustración 20). Estos objetos, que asemejan un animal y que tal como lo sugiere su título, no tienen cabeza, se caracterizan porque a partir de su forma y de la manera en que fue trabajada la materia son evocadas las piezas prehispánicas⁸¹, incluso, son obras que abordan una temática similar, como lo son el cuerpo humano y la animalidad. Sin embargo, estas tres piezas significan una transformación de esa *representación* precolombina, es decir, este es un ejemplo de cómo algunos ceramistas han retomado intereses del pasado y los han actualizado a lo subjetivo e incluso poético del arte contemporáneo y es que, tal como lo menciona el texto que define estas obras, “su sensualidad remite tanto a los animales como a nuestros propios cuerpos, a una visión poética de su animalidad” (Museo de Antioquia, 2013).

Las dos obras de Nadín Ospina, ubicadas junto a los *Acéfalos*, también entran en tensión con las piezas prehispánicas. De hecho, la instalación de estos dos artistas en el muro continuo a la vitrina es una decisión curatorial que sirve como provocación al espectador, pues contrasta objetos que, aunque guardan cierto parecido en su estética, significan y representan valores distintos. Las obras a las que hago referencia son *Vaso trípode zoomorfo* y *Dignatario policromado*, ambas del 2002, las cuales mezclan la apariencia de las figuras precolombinas con un *Bart Simpson* y *Pluto*, íconos de la cultura pop contemporánea. La obra de Ospina es entonces un cuestionamiento a la sociedad actual que ha convertido a este tipo de personajes animados en sus nuevos ídolos; la noción de *representación* en el arte contemporáneo implica nuevas posibilidades, pues es tanto un diálogo con los símbolos del pasado como una crítica a

⁸¹ Esta obra también aparece en “Técnicas y procesos” pues hay un video que presenta el momento en que es modelado uno de los *Acéfalos*, concretamente, en el módulo de “Modelado a Mano”.

la sociedad actual. Para reafirmar la idea de *representación* de estas obras, la muestra las presenta de la siguiente manera:

Nadín Ospina ha desarrollado una extensa obra centrada justamente en la fragilidad de la representación, de la conexión que hacemos entre técnicas ancestrales (muchas veces la cerámica) y nuestras percepciones culturales: sus dos piezas fabricadas en cerámica de apariencia antigua surgen de imaginarios fabricados por los medios de masas hoy. (Museo de Antioquia, 2013)

En frente de las obras de Ospina está *La bandeja de Bolívar* (1999), una video instalación hecha por el artista Juan Manuel Echavarría. El video muestra una bandeja de porcelana que lleva escrito “República de Colombia para siempre” y que a lo largo que pasa el tiempo va rompiéndose sucesivamente hasta convertirse en polvo blanco, haciendo una analogía a la cocaína. La bandeja es una réplica de la que fue entregada a Simón Bolívar en conmemoración de la gesta independentista, es decir, por sí sola tiene una carga simbólica asociada a la opulencia y lujo de la porcelana en el siglo XIX y, además, a los orígenes de una nación. Por ello, cuando el video muestra su destrucción y posterior transformación a otra sustancia -que también está llena de significaciones- nos enfrentamos al desmonte, el destrozo de unos valores patrióticos y el cuestionamiento a una sociedad enmarcada en los problemas del narcotráfico.

Finalmente, la última parte de “Representación” y con ella, el cierre de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*, está ubicada en el pasillo que conduce a la salida. Al lado izquierdo de este camino se encuentra un muro en el que hay instalados 33 objetos contemporáneos que reflejan distintas apropiaciones hechas desde la cultura popular. Por ejemplo, hay alcancías pintadas de superhéroes, materas con figuras prehispánicas, floreros, estatuas religiosas, un Homero Simpson e incluso, un Shrek con camiseta del equipo de fútbol Atlético Nacional; la instalación de estos elementos se titula “Negociación, formas vacías y otras estrategias”. Al otro lado del pasillo está la obra del *Grupo en blanco*, que también hace parte de las muestras de arte contemporáneo y que está compuesto por 36 piezas en forma de proyectiles y que

fueron elaboradas en las regiones alfareras de La Chamba, Ráquira y El Carmen de Viboral (Ver Ilustración 23).

En este pasillo se desarrolla una suerte de “Epílogo”, el cual, más que una conclusión, es una invitación a que el espectador termine el recorrido cuestionándose sobre otro tipo de objetos cerámicos, aquellos que seguramente le resultan más cercanos. De este modo, lo que plantea “Negociación, formas vacías y otras estrategias” es la capacidad de significación de los objetos que no son ni artísticos o arqueológicos; piezas contemporáneas, cuyo origen es artesanal -14 de ellas fueron compradas en Ráquira- pero que no guardan los valores asociados a la tradición, pues además son muestra de una sociedad cada vez más globalizada, tal como lo afirma el texto curatorial:

La banalización derivada del exceso de imágenes que circulan en medios de comunicación masivos, y en las redes sociales. Parece corresponder a una visión en la que nuestro lugar en el mundo se circunscribe a una cotidianidad entre cosas sin trascendencia. Cuando la producción masiva se repite como un oficio mecánico, las piezas se convierten en formas vacías, en *pura presencia* (Museo de Antioquia, 2013).

De hecho, un dato que resulta relevante para comprender “Negociación, formas vacías y otras estrategias” es que al interior del grupo de curadores y museógrafos que estuvieron a cargo de la exposición, este espacio fue denominado *Altar Kitsch*. El nombre responde a la particularidad de los objetos que fueron exhibidos, artesanías que juegan entre la cultura *pop* y lo que se considera de *mal gusto*, pues lo *Kitsch* es una categoría que tradicionalmente se ha utilizado de manera despectiva hacia el “arte barato”, producido masivamente y para disfrute de personas no cultas. Lo *Kitsch*, y muy relacionado con lo que se menciona en el texto curatorial, está inserto en el contexto de la modernidad y de las prácticas de una sociedad consumista (Ramón, 2014, p. 10-16).

En frente del *Altar Kitsch*, al otro lado del pasillo, está el momento final de *El barro tiene voz*. Aquí es presentada la obra *Hand Made* (2007) del colectivo *Grupo en Blanco*⁸² (Ver Ilustración 23). Esta obra incluye tres grupos de 12 piezas que recrean distintas municiones militares, entre proyectiles y bombas, que fueron elaborados en cerámica siguiendo las técnicas alfareras de las regiones de El Carmen de Viboral, Ráquira y La Chamba. Junto a esta obra se expone el comentario con el concluye *El barro tiene voz*:

Sin duda un nuevo imaginario se construye alrededor de la dolorosa existencia del conflicto armado colombiano. Esta pieza del Colectivo En Blanco nos devuelve a las técnicas mestizas artesanales de Ráquira, La Chamba y el Carmen de Viboral, y esa vuelta sugiere un par de preguntas básicas al cierre del recorrido de esta exposición. ¿Qué ha cambiado en los tres cuerpos de cerámica expuestos en esta muestra, la prehispánica, la contemporánea y el arte actual que recurre a ella? ¿Han cambiado el material y las técnicas, o las motivaciones del artista en tanto que actor social? (Museo de Antioquia, 2013).

Estas preguntas sirven para conectar ambas partes de *El barro tiene voz* y reflejan la argumentación, la tesis de esta exhibición. Así, lo que se deduce es que las técnicas y el material, son transversales a toda pieza a lo largo del tiempo; mientras que son las motivaciones del alfarero las que se han transformado, es decir lo que se presenta en la segunda parte. Los tres momentos que componen “Representación”, esa vitrina arqueológica, la parte de arte contemporáneo y el *Altar Kitsch* presentan las diferentes cargas simbólicas con las que el productor ha concebido la pieza. Sin embargo, luego de revisar cada uno de estos espacios, cabe preguntarse ¿es únicamente el productor de la pieza el que la dota de sentido? y, específicamente frente a la exposición, ¿la separación de los espacios y agrupación de los objetos responde a la significación que le otorgó el productor?

A lo largo de “Representación” el espectador puede conocer acerca de la época precolombina, el uso de la cerámica en el arte contemporáneo e incluso se le cuestiona

⁸² El colectivo *Grupo en Blanco* estuvo conformado por los artistas plásticos Beatriz Gutiérrez y Daniel González. Este grupo participó en algunos eventos, pero fue disuelto al poco tiempo de su formación.

sobre aquellos objetos de producción masiva. Sin embargo, más allá del relato explícito que ofrece, de su agrupación de piezas a partir de la noción de *representación* y de la carga simbólica con la que el alfarero dota la pieza, en esta segunda parte de *El barro tiene voz* se evidencian distintas tensiones que han atravesado continuamente la reflexión del medio cerámico. “Representación” escenifica varias de las complejidades que implica abordar y comprender este tipo de objetos.

Pongamos como ejemplo algunos momentos de la instalación. En “Representación” hay dos personajes del programa de televisión *Los Simpson*, la primera es *Dignatario policromado* de Nadín Ospina, un Bart Simpson al “estilo” prehispánico que está en la mitad de la sala; mientras que la segunda, es la figura de un del Homero Simpson en vestido de baño que fue elaborado en Ráquira, de un autor y fecha de producción que no son reconocidos por la muestra y que está ubicado en una de las esquinas de “Negociación, formas vacías y otras estrategias”. Siendo figuras que tienen tantas similitudes, ¿a qué se debe la diferencia entre la instalación de las piezas? ¿Por qué la obra de arte está ubicada en lo que podríamos pensar es un espacio privilegiado de la exposición?

Relacionado con lo anterior, es interesante comprobar que según el momento de “Representación” las piezas son distribuidas de diferente manera. Las piezas arqueológicas son ubicadas en conjunto, 70 en una misma vitrina y agrupadas según tres tipos de *representación*; por el contrario, las diez obras de arte fueron dispuestas en cinco muros, de manera individual y dejando suficiente espacio entre ellas. En el caso de *Altar Kitsch* los 33 objetos instalados en la pared y pedestal no siguen ningún orden ni tipo de agrupación, más allá de que las tres figuras repetidas del “milagroso” Doctor José Gregorio Hernández estén juntas. Ante ello, ¿qué explica la diferenciación en los modos de exhibir las piezas?

De igual modo, sobresale la manera en la que las piezas son presentadas al espectador a través de las fichas técnicas, ya que los datos varían según el tipo de objeto. En el caso de las obras de arte aparece el título de la obra, nombre del artista y año de producción;

de las piezas arqueológicas se incluye una denominación genérica, tal como, “Figura humana”, “Pintaderas” o “Vasija” y junto con ello, el periodo de fabricación y el área arqueológica de la cual proviene; mientras que de los elementos del *Altar Kitsch* solamente se menciona el lugar en el que fueron elaboradas o adquiridas y ante ello, ¿Por qué en algunas piezas se destacan datos, como el nombre del productor o el tipo de objeto, mientras en otras estos son invisibilizados?

Cada una de las situaciones anteriores evidencia que en la segunda parte de *El barro tiene voz* además de la agrupación a partir de la categoría de *representación* hay otras razones que justifican la manera en que son separadas, instaladas y presentadas las piezas. El tratamiento que le da la exposición a los objetos, las decisiones curatoriales y museográficas no responden únicamente a la capacidad simbólica con la que fueron revestidos en su época de producción o del sentido con la que el alfarero doto su obra, sino que también hay otros discursos detrás de esas divisiones. Así, que la obra de arte y el autor de ella sean hipervisibilizados a lo largo de “Representación” o que los elementos del *Altar Kitsch* no tengan la misma importancia que el resto de las piezas demuestra la tensión que ha atravesado continuamente al objeto cerámico y que se puede expresar a través de la siguiente pregunta ¿Por qué dentro de esta instalación las piezas exhibidas, elaboradas en un mismo material y con técnicas similares, reciben valoraciones diferentes?

3.2 Disciplinas y categorías que atraviesan y organizan la cerámica

A lo largo de esta investigación he nombrado al objeto cerámico de distintas maneras, me he referido a este como *obra de arte*, *pieza arqueológica*, *objeto kitsch* o *artesanía*. La elección de qué término usar, el modo en que se ha establecido cómo referirse a cada pieza, está asociado a la apropiación e inscripción que ha hecho alguna disciplina sobre el medio cerámico. De esta manera, la cerámica en Colombia ha sido abordada desde la antropología, la arqueología y el arte; cada uno de estos campos disciplinares

se ha enfrentado a los objetos elaborados en esta materialidad desde preocupaciones particulares y ante ello, la han incluido en sus discursos y le han otorgado definiciones. A partir de ahí, el objeto cerámico, aun siendo elaborado en un mismo material y procedimiento, recibe distintos valoraciones, usos y destinos.

Al revisar el panorama de investigaciones y exposiciones que han explorado la cerámica encontramos que los relatos que se han construido entorno a ella continuamente lo hacen desde un campo específico. Las aproximaciones, tanto escritas como expositivas, han intentado delimitar y contener la cerámica dentro de las fronteras de cada disciplina. Por ejemplo, las piezas arqueológicas son presentadas en contextos dedicados al mundo precolombino, mientras que la obra de los ceramistas-artistas se exhibe en instituciones dedicadas al arte. Incluso, en proyectos que tenían como objetivo hacer un panorama completo sobre la cerámica en Colombia, como fue el caso de *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* (1985) y *Cerámica artística* (1986), se decidió hacer explícita la separación y exclusión que había entre el arte y otras disciplinas, para ese entonces resultó fundamental hacer dos exposiciones diferentes.

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual, tal como hemos visto, retoma distintas preocupaciones y temáticas que ya han sido abordadas por otras investigaciones, e incluso, ha actualizado varias de esas discusiones. Junto a ello, su principal aporte es el de presentar un relato en el que están entrelazadas las tres disciplinas que he nombrado. Esta exhibición al haber sido liderada por un equipo interdisciplinar en el que participaron la arqueóloga Neyla Castillo, el antropólogo Diego Herrera y la museógrafa especializada en arte Nydia Gutiérrez produjo un relato en el que están involucradas las preocupaciones y valoraciones que se han hecho sobre la cerámica desde estos tres campos disciplinares. Esta propuesta, en la que coinciden los tres discursos, que en el pasado se habían intentado separar, genera un nuevo capítulo en la historia de la cerámica en Colombia.

Ahora bien, ahondar en la propuesta curatorial y museográfica de *El barro tiene voz*, describir la manera en que fueron dispuestas las 237 piezas que componen la muestra, revela que, a pesar de la reunión de estos objetos en un solo espacio, las fronteras disciplinares no se desdibujan, sino que por el contrario resultan mucho más claras. *El barro tiene voz*, y en especial “Representación” es un manifiesto de cómo operan las categorías con las que se ha clasificado la cerámica; de hecho, pone en evidencia la complejidad que caracteriza a este medio. Esta exhibición escenifica la manera en que la cerámica ha sido fragmentada para instalarse en el discurso disciplinar entre el arte, la antropología y la arqueología. A partir de esas múltiples disciplinas que reclaman para sí a la cerámica como tema de estudio, del choque en las definiciones que hay sobre el objeto, es que aparecen las tensiones y complejidades que se ven materializadas en la instalación de las piezas a lo largo de la exposición.

Para presentar la discusión acerca de la valoración y diferenciación que se ha establecido entre las categorías de *obra de arte*, *pieza arqueológica* y *artesanía* acudiré especialmente a dos autores. En primer lugar, está lo expuesto por María Alba Bovisio, investigadora argentina especializada en arte precolombino, con su artículo “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas” (2013) y, en segundo lugar, está James Clifford, historiador estadounidense, con su libro *Dilemas de la Cultura* (1995). Ambos profundizan en la manera en que los objetos culturales y artísticos son catalogados y jerarquizados por los campos disciplinares.

María Alba Bovisio propone que las distintas categorías con las que se valora y comprende un objeto no dependen de cualidades intrínsecas a este, sino que los contextos de producción, y, especialmente uso y circulación están vinculados a los campos disciplinares en los que estos se inscriben. Por esta razón un mismo elemento puede recibir el nombre de *piezas arqueológicas*, *obras de arte* o *artefactos etnográficos*, y entre estos últimos, las *artesanías tradicionales*. La clasificación de los objetos en este tipo de categorías es consecuencia de una taxonomía occidental cuyo

principal propósito es definir los destinos museográficos y disciplinares de las distintas piezas (2013, p. 1).

Para hacer evidente que estas categorías son históricas y asociadas a un campo disciplinar, Bovisio menciona el caso de lo que hoy conocemos como *pieza arqueológica*, la cual para los siglos XVI, XVII y XVIII era llamada *antigüedad*. La transformación del término se dio conjunto a la consolidación de la arqueología científica desde el siglo XIX y la aparición del arqueólogo como supervisor legítimo de la excavación. Es decir, la categoría de *piezas arqueológicas* ha sido construida desde la misma disciplina, pues, es evidente que en la época en que fueron creados estos objetos no se denominaron así; ese registro de lo que se considera “arqueológico” es un artificio creado para acceder a lo que ya no está, para descifrar las prácticas que se desarrollaron entre distintos los sujetos y objetos (p. 1).

En cuanto a las *piezas etnográficas*, esos objetos que pertenecen a “sociedades vivas no occidentales que occidente ha estudiado, colonizado y recolectado a lo largo de la historia” (p. 2) y que han sido tema de investigación de la disciplina antropológica y etnográfica, presentan una situación similar que con las *piezas arqueológicas*. El término de *pieza etnográfica* ha sido impuesto *a posteriori* de la producción del objeto; ya que claramente cuando fueron elaborados, su productor no sabía que serían denominados *artefacto etnográfico* o que tendrían como destino un museo o institución antropológica. Con las *obras de arte* sucede una situación diferente, pues estas, especialmente si fueron producidas en occidente desde el siglo XVI, tuvieron desde su origen la denominación *obra de arte* y su productor el *artista* las tenía destinadas para ser exhibidas en instituciones especializadas del circuito artístico (p.2).

A partir de lo anterior, comienza a ser evidente el papel que desempeñan los campos disciplinares en la manera en que son definidos los objetos. Continuamente son los discursos que se desarrollan allí los que median el uso, circulación y destino de las distintas piezas; e incluso en el caso de la arqueología y la antropología, son estos el

contexto en el que se constituyen las categorías de “pieza arqueológica” o “artefacto etnográfico”. Gracias al poder de las disciplinas y sus respectivos discursos e instituciones para denominar las piezas culturales y cambiarles incluso su identidad, nombre y uso, Bovisio se refiere a un tipo de “esquizofrenia”, pues son invisibilizadas unas características de su origen para imponer otras (p.5).

James Clifford en su texto *Dilemas de la Cultura* (1995) propone que en la catalogación de estos objetos culturales o artísticos además interviene un sistema que los jerarquiza según una valoración asociada a la idea de *autenticidad*. Este sistema de valores ha cambiado históricamente y está mediado por distintas instituciones que legitiman el valor comercial, estético y científico de los objetos y así, se establecen cuáles son los aspectos que se deben privilegiar de las creaciones del pasado y el presente (p. 262-267). En concreto, este sistema de arte-cultura es presentado por Clifford bajo un esquema de contrarios compuesto por cuatro extremos: *Arte -cultura- no cultura- no arte* (Ver Tabla 2).

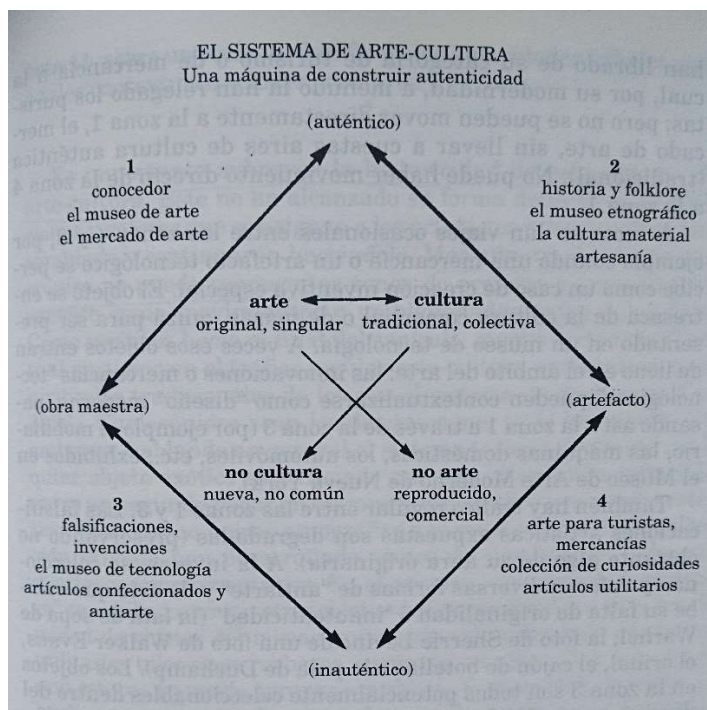


Tabla 2 Sistema de valores que rige la clasificación de los objetos según James Clifford (1995, p. 297).

Siguiendo la argumentación de Clifford, la *autenticidad*, ese punto de referencia con el que se establece lo más valioso e importante dentro del sistema de objetos, depende dos aspectos. El primero es que sea una pieza que evidencie originalidad, especialmente si son del presente; mientras que el segundo se refiere a la posibilidad de que un objeto preserve o revivifique el pasado (p. 264). A partir de allí, esta tabla se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, este orden establece la jerarquía que da más valor a las piezas.

En las dinámicas del coleccionismo, cuando se recolectan aquellos objetos que “necesitan” ser preservados y exhibidos, el arte es lo más valioso, lo más *auténtico*, en tanto ha sido legitimado por los conocedores y coleccionistas del campo. Luego le siguen piezas que evocan el pasado y de las cuales su serialidad es limitada, pues fueron producidas por comunidades que ya no existen; en un nivel menos valioso estarían las *artesanías tradicionales* elaboradas en la actualidad, pues si bien son muestra de la cultura material de una sociedad, se siguen produciendo, es decir su oferta es continua. Hasta aquí, los objetos son considerados *auténticos* y se encuentran en los grupos 1 y 2 del esquema. Luego de estos, las piezas comienzan a perder su nivel de *autenticidad*, por lo que en las capas inferiores están aquellos elementos producidos en masa, y también el arte para turistas, pues ya no pueden ser valoradas como arte o cultura.

Siguiendo el esquema que propone Clifford queda claro que la cerámica tiene la capacidad de habitar cada uno de los extremos en esta jerarquía de valores, es decir, los objetos realizados en esta materialidad pueden transitar entre los distintos tipos de *autenticidad*. La cerámica puede ser apreciada y valorada a partir de su singularidad y originalidad, y por ello, que desde la segunda mitad del siglo XX haya comenzado a ser incluida dentro de los circuitos del arte y expuesta en instituciones artísticas. También ha sido analizada bajo la lupa de los discursos de la antropología y la arqueología al ser considerada objeto de la cultura, de tradiciones colectivas del presente como del pasado, y ante ello, las artesanías y piezas precolombinas se consideran importantes de preservar. Junto a ello, y al final de la tabla están los objetos

inauténticos elaborados en cerámica, cada una de las piezas comerciales, que son nuevas, pero no originales.

En las propuestas de Bovisio y Clifford la categorización de las piezas artísticas y culturales está mediada por los destinos museográficos que les otorgan cada una de las disciplinas. Estos dos autores son enfáticos en la indagar cómo las instituciones museales ayudan a consolidar la inscripción disciplinar de los objetos. El papel que tiene este tipo de instituciones para la categorización de la cerámica lo podemos corroborar en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas*, en la cual se puede identificar tanto la jerarquización que propone Clifford, como esa distinción disciplinar que desarrolla Bovisio. Retomemos entonces la museografía y curaduría que se propone en esta exposición para evidenciar como implícita y explícitamente se implementaron estas teorías en la puesta en escena.

3.3 La escenificación de la cerámica y los discursos disciplinares

La variedad y múltiples posibilidades de la cerámica, que en gran parte son la razón que explica la complejidad para abordar este medio, son puestas en escena en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas*. En esta exhibición se presenta la cerámica como *artesanía tradicional*, una muestra de las culturas materiales de las regiones alfareras colombianas; como *obra de arte*, ejemplo de cómo distintos artistas han aprovechado esta materialidad, y también como *piezas arqueológicas*, vestigios que evidencian las prácticas y mentalidades de sociedades del pasado. Además, para complementar este espectro, la muestra también incluyó esas 33 cerámicas contemporáneas, los *objetos kitsch* que obedecen a una sociedad global y que no pueden ser valoradas como arte ni parte de la cultura, pero que son elementos con los que interactuamos continuamente.

A lo largo de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas*, tanto en “Técnicas y procesos”, como en “Representación” se mantienen las categorizaciones disciplinares con la que se ha definido y abordado la cerámica, es decir, vemos *piezas arqueológicas, obras de arte y artesanías*. También se puede evidenciar la jerarquización de la que habla James Clifford, ya que los objetos que son considerados *auténticos* son los protagonistas de esta exposición, tal como ha sucedido tradicionalmente en las instituciones museales. Incluso la muestra mantiene a las obras de arte como lo más valorados, teniendo una disposición en el espacio privilegiada. En cuanto a la inclusión de los elementos *inauténticos*, una de las apuestas más arriesgadas de esta muestra, la narrativa de *El barro tiene voz* los sigue considerando inferiores a los demás y esto lo justifican bajo la idea de que son *formas vacías*.

Junto a ello, y, para terminar de potencializar la diferencia de los objetos cerámicos según las categorías disciplinares, cabe resaltar el papel que tiene la museografía de esta exposición. Recordemos que las piezas arqueológicas fueron dispuestas en una vitrina, las obras de arte fijadas en muros blancos o pedestales y que se construyó un *Altar Kitsch*, una pared pintada de amarillo en la que fueron dispuestas las artesanías producidas en masa. Esta escenografía además de separar los grupos de piezas también es la materialización de los propios discursos disciplinares de quienes elaboraron la curaduría. De hecho, estos espacios recrean los destinos museales a los cuales tradicionalmente pertenece cada grupo de objetos.

En el caso de la vitrina dedicada a la época prehispánica se pueden apreciar similitudes con la museografía y curaduría del Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, uno de los museos arqueológicos más importantes del país. Esta institución realizó entre el 2004 y el 2007 una renovación que fue explicada a profundidad en el número 52 del *Boletín Museo del Oro*⁸³. Concretamente, en el artículo “La creación del guion

⁸³ Vale la pena destacar que uno de los ejes sobre el que se construyó el nuevo guion científico del Museo del oro fue la narración del ciclo de la metalurgia antigua en Colombia, de este modo se busca contarle al visitante cómo “el oro se extrae, se trabaja, se usa, se simboliza y se ofrenda para volver a la tierra” (Botero, 2004, p. 8). También sobresale que uno de los objetivos del nuevo guion científico fue “establecer puntos de identidad y espacios de acercamiento entre el público visitante y las sociedades

científico de la remodelación del Museo Del Oro” Roberto Lleras evidencia la importancia que en la nueva instalación se le daría al universo simbólico y cosmológico de las sociedades prehispánicas (entre el 500 a. C. y el 1600 d.C.), pues tal como explica:

El metal trasciende su condición de objeto material. Los adornos son capaces de codificar y expresar la mitología y la simbología americana. La Unidad 4 –*El simbolismo de los metales*– explora la expresión de los grandes temas míticos, el chamanismo y la simbología en los objetos de metal, con énfasis en la concepción estética que hace que estos objetos sean obras importantes del arte universal (2004, p.24).

Junto con la afinidad que hay entre los guiones científicos, de la preocupación por destacar el universo simbólico y cosmológico de las sociedades prehispánicas, otra de las similitudes entre la primera parte de “Representación” y el Museo del Oro es su propuesta museográfica. En ambas exhibiciones fueron escogidas vitrinas de cristal que ocupan prácticamente toda la pared y con una iluminación interna que ayuda a resaltar el objeto. Incluso, los soportes son los mismos, pues se trata de un sistema de sujeción que hace parecer que la pieza está suspendida en el aire. Cada una de estas decisiones museográficas fue tomada para eliminar al máximo los elementos que interfieran o distraigan la observación de la pieza pero que permitan la protección de estos objetos arqueológicos (Ver Ilustración 24) (Riaño, 2004, 97- 102).

Así como las piezas arqueológicas que son presentadas en la primera parte de “Representación” siguen el modelo de exposición de los museos arqueológicos; las obras de arte en “De representación a presentación” son expuestas como lo hacen los museos de arte modernos. Esas cinco paredes blancas en las que están instaladas las obras responden al concepto del *White cube* o en español, *Cubo blanco*, una tendencia museográfica que nació en 1929 con la inauguración del MoMA (Ver ilustración 25). Tal como lo describe la historiadora del arte española, Laura Arias, el *White cube* consiste en presentar las obras de arte en un espacio pintado de blanco -de ahí su

indígenas que produjeron y utilizaron los objetos” (p. 25); es decir, esta propuesta tiene varias similitudes con lo que se desarrolla en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*.

nombre- sin adornos y en donde estas “se colgarán en una sola fila, a la altura de los ojos y con un amplio espacio intersticial, lo que les permitía respirar, y facilitaba su disfrute y contemplación” (2014, p.135).

De esta manera, la museografía liderada por Carlos Betancourt y Nadia Guacaneme cumple un rol especialmente importante a lo largo de *El barro tiene voz*, ya que crearon distintas escenografías para que los objetos cerámicos estuvieran en su “ambiente natural”. Así, tal como vimos en “Técnicas y procesos” cuando evocó el taller alfarero; en “Representación” hay una simulación de los destinos que tradicionalmente tienen estas piezas: el museo de arqueología y el de arte. Así, los espacios que produjeron en esta segunda son fundamentales para mantener las fronteras disciplinares a las que pertenece cada objeto.

Complementando esta escenografía construida especialmente para cada tipo de objeto cerámico, en “Representación” también ofrece una aproximación diferente a cada grupo de piezas. Tal como lo menciona Bovisio, los objetos se pueden exponer a través de una “museificación científica” o de una “museificación estética”. En la primera, la científica, el objeto es presentado siempre con un contexto espacio- temporal que hace evidente la lejanía entre el espectador y el momento de elaboración de la pieza. Este tipo de museificación es común en contextos arqueológicos o etnográficos, pues se muestra del desarrollo social y cultural de cierta cultura. Por el contrario, en la museificación estética se eliminan esa información cultural y el objeto se exhibe únicamente haciendo énfasis en los aspectos plásticos, así la pieza se convierte en una “obra de arte” que es explicada bajo los valores occidentales; en estos casos se les da mucha más importancia a aspectos como la identidad del autor y el movimiento artístico al que pertenece (2013, p.4).

En “Representación” podemos apreciar cómo el objeto cerámico es exhibido tanto de la manera científica, como artística. Tal como vimos, de cada grupo de piezas la información de la ficha técnica revela rasgos diferentes y junto a ello, la misma ubicación de los objetos también motiva aproximaciones diferentes. La museografía de

El barro tiene voz al ubicar las piezas arqueológicas en conjunto no busca que el espectador haga una apreciación estética de cada objeto, sino que estas piezas son dispuestas de esa manera para que haya una aproximación a un pasado lejano. Por el contrario, las obras de arte, unidas siempre al nombre de un artista, son dispuestas en ese muro blanco, separadas de las otras para que haya suficiente espacio para que sean contempladas.

Llegados a este punto y para finalizar este capítulo, es momento de cuestionarnos por el *Altar Kitsch*, un espacio que resulta interesante para abordar desde múltiples puntos. Los elementos que son expuestos en ese muro amarillo, que no siguen ningún orden y que están llenos de figuras que quizá nos resulten cercanas por pertenecer a la cultura *pop*, son ejemplos de lo Clifford considera *inauténtico*. Estos objetos son el no-arte y la no- cultura y ante ello, no hay disciplina que los aborde, a menos que sea para excluirlos de su discurso. Así, el nombre que recibe este muro resulta muy preciso, pues desde que apareció a finales del siglo XIX en Europa, lo *Kitsch* ha sido presentado como la negación del objeto artístico, pues no se consideran originales. Estos continuamente acuden a la copia, reproducción e incluso, a la falsificación y por ello, fueron propuestos como experiencias estéticas falsas (Ramón, 2014, p. 13).

Además de la exclusión de este tipo de objetos considerados *burdos* o *cursis* del campo del arte, también sufrieron el rechazo de aquellos que estudiaban la alfarería tradicional, pues eran considerados como una amenaza a este tipo de producción, tal como lo denunció Santiago Samper en el ya citado texto *Gotas de antaño*:

En épocas recientes el caos en la producción de cerámica se ha hecho más palpable. La mezcolanza de la producción del siglo XIX, de productos destinados al turismo (de pésimo gusto, con influencias foráneas absurdas, y sin valor estético alguno) de asesorías internacionales equivocadas y del resultado del trabajo honesto de artesanos que continúan moldeando o modelando formas tradicionales, han hecho de la producción nacional de cerámica una labor sin personalidad propia y sin futuro halagüeño. (1985, p.6)

Estos objetos *kitsch* -cabe aclarar que tampoco fueron denominados así por sus creadores, sino que es una apropiación que propongo para estos- no han sido producidos originalmente con la intención de ser instalados en instituciones museales. Además de ello, tampoco hay un discurso disciplinar que los haya legitimado, de ahí la complejidad que implica exhibirlos. Museográficamente el *Altar kitsch* no sigue unos parámetros claros, pues no hay muchos precedentes de cómo se presentan este tipo de piezas y qué rasgos son los que se deben rescatar. De hecho, resulta importante recordar que este es un espacio inventado y fabricado, incluso desde su mismo nombre, por el equipo que organizó *El barro tiene voz* y es por ello, que el *Altar kitsch* es el momento más disruptivo de toda la exposición.

La propuesta que se desarrolla en “Negociación, formas vacías y otras estrategias”, que es como oficialmente se llama este espacio, sigue manteniendo cierta desconfianza por las piezas producidos en masa y por ello que las presente como *formas vacías*. Sin embargo, a través de la instalación y de la creación de este espacio *El barro tiene voz* actualiza el debate que ha atravesado a la cerámica y deja en entredicho, pues no es del todo explícita su propuesta, la separación entre la *alta* y la *baja cultura*, entre *auténtico* e *inauténtico*. Al incluir piezas que no fueron producidas por artistas o por alfareros que siguieron el estilo tradicional nos plantea la posibilidad de cuestionar el vínculo que tenemos con los objetos de consumo, esos que son producidos en masa, ¿Qué tipo de carga simbólica le damos a estos? ¿en nuestro diario vivir legitimamos los objetos con los que convivimos a partir de esas categorías que fueron establecidas en el moderno sistema del arte que propone Shiner o con el sistema de valores que describe Clifford?

En “Negociación, formas vacías y otras estrategias” se replantea el papel que tiene la cerámica como materialidad asociada a lo folclórico y lo popular, pues ya no es solamente el reflejo de la una práctica milenaria que se manifiesta a través objetos “tradicionales”, como las artesanías de Ráquira o El Carmen de Viboral. Este *Altar Kitsch* permite deducir que la cerámica nuevamente se adapta a las dinámicas de la sociedad en la que es producida y que, incluso, puede seguir

siendo comprendida y leída en términos de lo identitario. La exhibición destaca el caso del Sherk con camiseta del Atlético Nacional, ejemplo del ensamble y la reconstrucción entre lo *propio*, como lo sería el equipo de fútbol local, y el Sherk, que pertenece a la era global (Museo de Antioquia, 2013). Así, la cerámica *Kitsch* esta que ha sido definida como *forma vacía* puede adquirir nuevas cargas simbólicas, algunas asignadas de manera individual, como las que tenemos cada uno con los objetos que nos rodean, y también otras compartidas, como la devoción que se tiene a distintas figuras religiosas, como la figura del Niño Jesús.

Este *Altar Kitsch* es un experimento, una potencialidad -pues finalmente la misma exposición instala este espacio a partir de la duda- de cómo plantear nuevas puestas en escena de la cerámica. Al incluir aquellas piezas cerámicas que han sido negadas de las categorizaciones tradicionales y que son puestas en lo más bajo de las jerarquizaciones, “Negociación, formas vacías y otras estrategias” les da un nuevo sentido a aquellos objetos, que aun con procesos y técnicas ancestrales, circulan en un mundo globalizado, serializado y banalizado. Al contrario del rechazo a estos objetos elaborados en masa y que responde a la demanda de una sociedad de consumo, la exposición propone una nueva lectura, y así, por ejemplo, al retomar el caso del Sherk con camiseta del Nacional, lee la adaptación a lo *propio*, a lo *local*, con ello, les confiere a estas piezas un rasgo de resistencia y de significación que antes no se había mencionado.

Además del objeto cerámico visto como *obra de arte*, *artesanía tradicional*, *pieza arqueológica*, la inclusión en *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* de este tipo de *objetos kitsch* le agrega otra posibilidad a la cerámica y legitima nuevas categorías y comprensiones a un tema que, tal como se ha visto a lo largo de esta tesis, resulta diverso y rico en su complejidad. Sin embargo, también este *Altar Kitsch* es también el momento que más evidencia la complejidad, el poder y también lo frágil, que pueden ser los discursos disciplinares. Es debido a la instalación del Homero Simpson que comprobamos la carga simbólica que el arte le imprime al Bart Simpson de Nadín Ospina, pero también gracias a su contraste podemos cuestionar esa noción

de “Arte” como objeto superior. De igual modo, la alcancía en forma de marrano y que fue producida en Ráquira, pero pintada de Spiderman, pone en tensión, polemiza, la noción de estilo tradicional de la alfarería de esta región.

Este *Altar Kitsch* rompe y deja en entredicho la clasificación con la que *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* había separado las piezas cerámicas. A lo largo de toda la exposición y especialmente en “Representación” vimos una jerarquización de las piezas a partir de los discursos disciplinares; sin embargo, la inclusión de los objetos que no son “arte” ni “cultura” plantea nuevas lecturas del medio cerámico. Qué tan aceptada es su propuesta será algo que demostrarán futuras aproximaciones expositivas y escritas que aborden este complejo medio.

Conclusiones

La propuesta curatorial y museográfica de *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* comprueba la importancia de los espacios expositivos para la reflexión e investigación de la cerámica en Colombia. Esta exposición retoma temas y aproximaciones que se habían dado anteriormente y los escenifica a través de un relato en el que están entretejidas múltiples miradas. Es gracias a esta exposición que la cerámica, un tema que fue recurrente pero no protagonista en la historiografía del arte colombiano en la década de los sesentas, setentas y ochentas vuelve a ser visibilizado a través de una puesta en escena en la que se restituye el proceso alfarero y las distintas inscripciones que tiene el objeto elaborado en esta materialidad. Para concluir retomemos algunas de las contribuciones que hace *El barro tiene voz* a la reflexión de la historia de la cerámica.

El texto que introduce *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* destaca que “Esta reinstalación de las piezas prehispánicas de la colección del Museo de Antioquia no entroniza el discurso histórico como único relato sino, más bien, propone las múltiples historias o relatos” (Museo de Antioquia, 2013). Esta inclusión de múltiples relatos que confluyen en una sola curaduría es la principal novedad y aporte que hace *El barro tiene voz* a la manera en cómo se ha abordado la cerámica en Colombia. Resulta innovador porque, retomando una vez más la discusión que inició en 1991 con “The Two Art Histories: The Museum and the University” y que continuó en el texto, “Beyond ‘the two art histories’”⁸⁴, las museografías, a diferencia de los textos escritos, pueden aprovechar las características que ofrece la tridimensionalidad

⁸⁴ Específicamente proponen el caso de la exposición *Winslow Homer: Making Art; Making History*. La particularidad de esta exhibición, curada por Marc Simpson -también académico y continuo colaborador del Clark Art Institute- es que presenta múltiples lecturas de la obra y vida de Winslow Homer, uno de los pintores estadounidenses más importantes del siglo XIX. Museográficamente sobresale un muro en el que a través de la instalación de varias ilustraciones que al estar cruzadas vertical y horizontalmente producen distintas narrativas; se aprovechan los objetos para que el espectador elabore más de un relato (Haxthausen, 2014, p.10).

del espacio y presentar varias narrativas simultáneamente (Haxthausen, 2014, p. 10). Y precisamente esto es lo que logra *El barro tiene voz*.

La manera en que es aprovechado el espacio museal en *El barro tiene voz*. *De las cerámicas prehispánicas al arte actual* sobresale en comparación a otras aproximaciones de la cerámica, tanto escritas como expositivas. Esta exposición, en vez de negar la heterogeneidad que caracteriza este medio y de excluir y separar los distintos discursos disciplinares que lo abordan, decide yuxtaponerlos, con lo cual crea una puesta en escena que se caracteriza por su polifonía. La simultaneidad de narraciones de *El barro tiene voz* comienza con la intención de devolverle la voz al barro y no solo a la cerámica; es decir, en el momento en que se visibilizan los materiales y a los procesos que dan origen a la pieza. Gracias al protagonismo de “Técnicas y procesos” la exhibición restituye la importancia de actores y lugares que suelen ser invisibilizados, como lo es taller y el alfarero. Posteriormente a eso, la muestra presenta otros tres relatos, valoraciones con las que se puede comprender la cerámica, el objeto cuando ya ha sido finalizado. *El barro tiene voz* permite rescatar la narración del ceramista -especialmente el artesano-, y también la versión que tiene el historiador del arte, arqueólogo y antropólogo sobre un mismo tipo de pieza.

Junto a ello, otra de las características de *El barro tiene voz* es que, además de la multiplicidad de voces, también encontramos la coexistencia de diferentes espacios. La museografía recrea varios de los lugares que habita el objeto cerámico, desde el taller, pasando por los museos de arte, de arqueología e incluso diseña un lugar nuevo como es el *Altar Kitsch*. Cada uno de estos momentos diferenciados sirve para legitimar las fronteras disciplinares que han atravesado la comprensión del objeto cerámico. Gracias a la creación de tres tipos de espacio diferente se puede corroborar la manera en que operan los discursos disciplinares y el peso que tienen en el momento de valorar los objetos. De esta manera, a lo largo de *El barro tiene voz* y en especial, en “Representación” el espectador no se enfrenta únicamente a piezas cerámicas, sino lo que experimenta es el encuentro con *piezas arqueológicas, obras de arte y objetos*

kitsch; es decir, con el objeto que ha sido construido a través de la inclusión y exclusión de cada una de las disciplinas.

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual es una oportunidad para explorar cómo funcionan y qué poder ejercen los discursos disciplinares sobre los objetos. De este modo, piezas que son elaboradas en un mismo material, bajo técnicas similares, son apreciadas y jerarquizadas de modos totalmente diferentes y eso se evidencia a lo largo del recorrido, tanto en la manera en que son dispuestas en el espacio, el fin con el que son usadas, el lugar en el que se ubican y la información que tienen sus fichas técnicas. A través de estas distinciones la exhibición permite corroborar cuán difícil resulta traspasar las fronteras que establecen estos campos disciplinares.

Esta exposición permite reconstruir las distintas categorías con las que ha sido analizado el objeto cerámico; sin embargo, al leerla más en detalle se puede ver que su propuesta da un paso más allá. *El barro tiene voz* no es solo una especie de “manual” que replique las jerarquizaciones que han definido la cerámica disciplinalmente, sino que esta exhibición termina su recorrido con un giro de tuerca que cuestiona esas estructuras tradicionales que excluyen unos objetos de otros. El *Altar Kitsch* es un final que queda abierto, es la última escena de una representación en la que quedan más dudas que certezas.

Desde el inicio mencioné la dificultad que tienen las disciplinas para aprehender la cerámica, pues su heterogeneidad le facilita cruzar continuamente los límites de las definiciones. En *El barro tiene voz* vemos objetos que están ordenados rigurosamente entre piezas arqueológicas, artesanías y obras de arte y cada una de ellas está legitimada por un discurso disciplinar específico; sin embargo, las piezas del *Altar Kitsch* vuelven a desordenar y a cuestionar las categorías. Lo *Kitsch* deja en evidencia que la cerámica es inestable y que supera el afán de catalogarla y jerarquizarla, pues continuamente surgirán nuevos objetos que no se puedan clasificar. La exposición deja en entredicho las categorías tradicionales al proponer objetos que continuamente han

sido excluidos y negados de los museos, pero que comienzan a tener cada vez más relevancia en la época actual ¿cómo nos relacionamos con este tipo de objetos?, ¿cómo deben ser estudiados y qué disciplinas se encargarán de estudiar y legitimar los objetos de la sociedad de masas?

El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual escenifica el modo en que disciplinalmente se ha intentado definir esta materialidad; sin embargo, la cerámica desborda estas fronteras. Es por ello que ese momento final, la escena con la que cierra la exposición resulta tan pertinente, las preguntas que quedan abiertas y el cuestionamiento por el papel de la cerámica en lo masivo, repetitivo, barato y no original, pareciera ser que es a donde se dirige el debate de este medio.

Ilustraciones

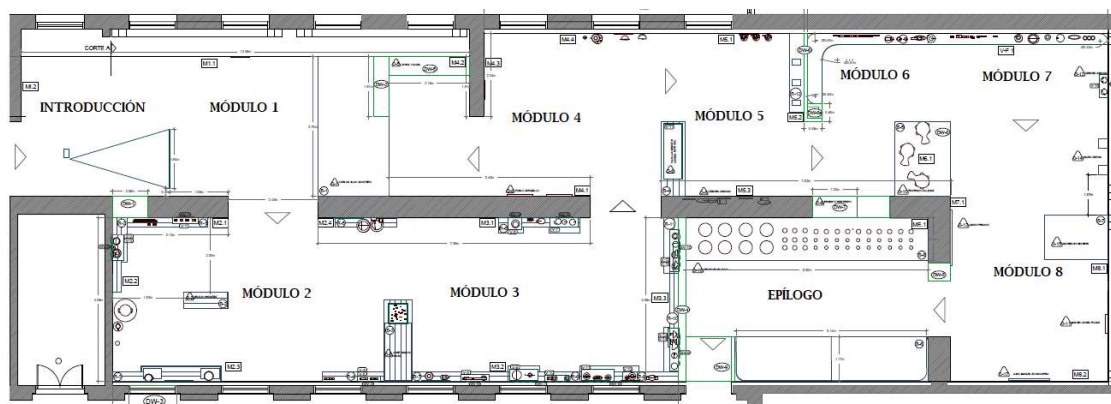


Ilustración 1. Mapa de la exposición *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual*. Los primeros cinco módulos abarcan la parte “Técnicas y procesos”, mientras que los restantes, exhiben “Representaciones”. Plano de la exposición, facilitada por el Museo de Antioquia.



Ilustración 2. Imágenes incluidas en el primer tomo de la *Enciclopedia Salvat de historia del arte colombiano* que muestran varias de las técnicas de elaboración y decorado de piezas cerámicas (p. 48 y 49)



Ilustración 3 Vista de sala de la Introducción y el primer módulo de la exposición, “Los inicios del proceso”. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor

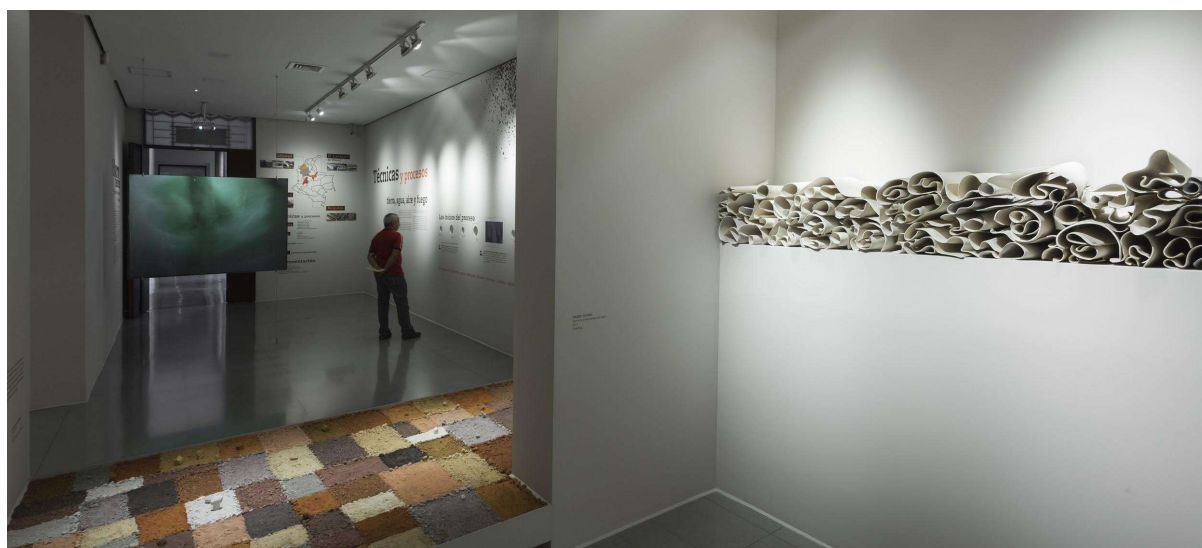


Ilustración 4 Vista de sala en la que aparece la “Introducción” y “Los inicios del proceso”, además de la obra Límites al viento de Carlos Julio Quintero (a nivel del suelo) y a la derecha la obra de Carol Young Memoria y taxonomías del vacío. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 5 Vista de sala del módulo dedicado a la manufactura de la pieza cerámica. En primer plano se puede observar la obra de Cecilia Ordoñez, Animales marinos. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 6 En la misma sala de "Manufactura" se desarrolla "Decoración", el transito entre los dos módulos está marcado por la obra de Jose Ignacio Velez y una vitrina con varios volantes de huso prehispánico. En las paredes se puede observar la decoración que complementó la presentación de las distintas técnicas. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 7 La museografía de "Técnicas y procesos" acudió a diversos recursos para explicar la idea de proceso de la pieza. En la imagen se observan el uso de videos, de fotomontajes y de piezas sin terminar. Además, la escenografía recalcó el mensaje a través de las figuras impresas en la pared. Foto tomada por la autora



Ilustración 8 Uso de fotografías y objetos sin terminar para recrear el proceso de elaboración de la pieza cerámica. En esta imagen se aprecia la técnica de modelado por rollo a través de distintas vasijas y jarras de Ráquira. Foto tomada por la autora



Ilustración 9 Escenificación de la técnica de Modelado con yeso y barbotina a través de una de las piezas icónicas de Raquira, las alcancías con forma de cerdo. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 10 Vista de sala del módulo de Decoración. Las paredes fueron decoradas con algunas de los diseños que fueron comunes dentro de la alfarería prehispánica. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 11 Vista de sala del módulo de Decoración. En la imagen se pueden observar cómo las piezas arqueológicas, protegidas a través de vitrinas, fueron puestas junto con diversas artesanías. Foto tomada por la autora.



Ilustración 12 Vista de sala de la última parte del módulo de Decoración. Al fondo se divisa el espacio en el que se desarrolla Decoración y pintura posquema. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 13 Vista de sala donde se desarrolla Quema y Cocción y Decoración y pintura posquema. En este espacio también fueron aprovechados dsintnos recursos para explicar el progreso de la pieza cerámica. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 14 En decoración y pintura posquema son dispuestas piezas de vajilla que reflejan las diferentes valoraciones que puede tener la cerámica. Además del uso de piezas sin terminar, en uno de los muros fueron contrapuestos dos grupos de platos: el primero elaborado en El Carmen de Viboral y al lado uno que fue decorado por el artista Julián Aristizabal. En primer plano, dentro de la vitrina, se observa una vajilla decorada por Alejandro Obregón y Langosta de Leonel Estrada. Foto tomada por la autora



Ilustración 15 Transición a la segunda parte de la exposición: Representación. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 16 Detalle del módulo "Decoración y pintura posquema". Foto tomada por la autora.



Ilustración 17. Detalle de “La representación humana más antigua de Colombia”. Fotografía facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 18. En este muro las piezas arqueológicas fueron agrupadas según su función y forma. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 19 Detalle de las piezas arqueológicas exhibidas. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 20 En Representación los objetos son diferenciados según la época y la función que cumplen. En la imagen, a la izquierda, se puede observar el muro en el que fueron dispuestas las piezas arqueológicas y al frente se ven Acefalos, obras de Rodrigo Callejas. Foto tomada por la autora



Ilustración 21 Las obras de arte, varias de gran tamaño fueron instaladas sobre pedestales, retomando así una de las formas tradicionales de exhibición de arte en los museos. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor

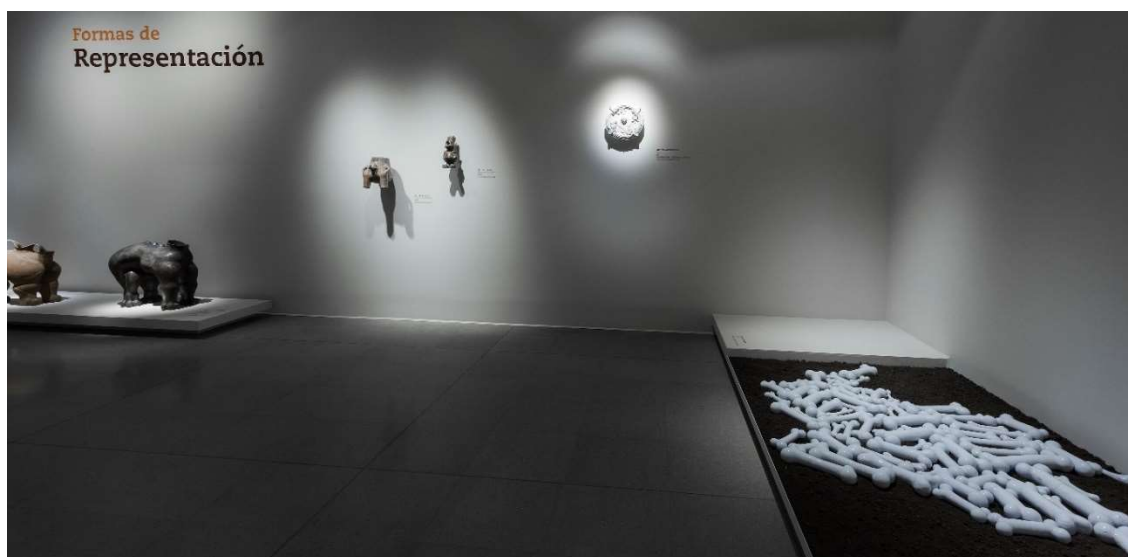


Ilustración 22 Además de los Acéfalos (izq.), la exposición incluyó obras de Nadin Ospina y Miguel Ángel Rojas (instaladas en la pared) y de Andrea Echeverri (Der). Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 23 En la parte final de la exposición, en el pasillo que conduce a la salida, se contraponen la obra del Grupo en Blanco (Izq.) con "Altar Kitsch" -como fue llamado entre el grupo que dirigió la exposición- en el que fueron instalados distintos objetos artesanales no tradicionales. Fotografía del montaje original, facilitada por el Museo de Antioquia. Sin datos de autor



Ilustración 24. Vista de sala del segundo piso del Museo del Oro después de la renovación del 2004. Las vitrinas, iluminación y la disposición de los objetos están en diálogo con la propuesta de El barro tienen voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual. Tomado de Riaño, 2004, p. 91.



Ilustración 25 Vista de la primera exposición del MoMA dedicada a Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh (noviembre- diciembre, 1929). Archivo fotográfico del MoMA Nueva York. IN1.7. Fotografía de Peter A. Juley. Tomado de internet (https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767?installation_image_index=6)

Bibliografía

Archivos consultados

Museo de Antioquia

Universidad Nacional de Colombia

Museo Nacional de Colombia

Centro Colombo Americano

Fuentes consultadas

Alba Bovisio, M. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte (CAIA)*(3), 1- 10.

Ángel, F. (2017, Enero 26). *¿Qué sucedió con la cerámica artística en Medellín?* Fecha de consulta agosto 2019, Obtenido de ELMundo.com: <https://www.elmundo.com/noticia/-Que-sucedio-con-la-ceramica-artistica-en-Medellin-/45508>

Arango, P. O. (2004). Una nueva tecnología de montaje de colecciones: soportes de acero para objetos arqueológicos. *Boletín Museo del Oro* (52), 104-111.

Barney Cabrera, E. (Ed.). (1976). *Enciclopedia de Salvat de Historia del arte colombiano*. Barcelona: Salvat editores.

Botero, C. I. (2004). La renovación y ampliación del Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, Colombia, 2004-2007. *Boletín Museo del Oro* (52), 1-18.

Campos, P. (2004, septiembre). El lenguaje cerámico no existe. *Revista Cerámica de Argentina - Artes del Fuego*. Fecha de consulta septiembre 2019, Obtenido de <http://revistaceramica.com.ar/el-lenguaje-ceramico-no-existe/>

Centro Colombo Americano. (1990). *Ronald Duncan: escultura cerámica*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Centro Colombo Americano. (1986). *Cerámica artística en Colombia*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Chaves Mendoza, Á., Duncan, R., & Caldas, G. (1985). *Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia*. Centro Colombo-Americano: Bogotá.

- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura Antropología. Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Madrid : Gedisia.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Madrid: Gedisa.
- Desvallés, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2006). *Conceptos claves de museología*. 2010: Armand Colin.
- Dever Restrepo, P. (2010). *Manual básico de montaje museográfico*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (2008). *Beatriz Daza: hace mucho tiempo 1956-1968*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (2019, Marzo 15). *La colección FUGA visita las bibliotecas*. Fecha de consulta noviembre 2019, Obtenido de fuga.go.co: <https://www.fuga.gov.co/noticias/la-coleccion-fuga-visita-las-bibliotecas>
- García, D. E. (2018). Creación de espacios para reflexionar y mejorar el campo de la cerámica. *Nupeart*, 18, 56-80.
- Gil Tovar, F. (1985). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janes Editores.
- Haxthausen, C. W. (Ed.). (2002). *The two art histories: The museum and the university*. Sterling: Sterling and Francis Clark Art Institute.
- Haxthausen, C. W. (2014). Beyond 'the two art histories'. *Journal of Art Historiography*, 71-77.
- Herrera, M. (2009). *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006*. Buenos Aires: AAMNBA.
- Jaramillo, Y. M. (1974). *Cerámica y ceramistas de Ráquira*. Bogotá: Arco.
- Jaramillo, Y. M. (1964). Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia. *Revista Colombiana de Folclor*, 4(9), 65.
- Jaramillo, Y. M. (1972, Enero 9). La artesanía colombiana: Ráquira: tradición y cambio. *Magazín Dominical*, p. 1972.
- Lamo, C., & Therrier, M. (2001). Loza fina para Bogotá: una fábrica de loza del siglo XIX. *Revista de Antropología y Arqueología*, 13, 199-228.
- Lesmes, E. R. (2004). La renovación museográfica del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro*, 90-103.
- Leyún, M. (2017). Tesis. *Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas*. Barcelona: Facultad de Bellas Artes d UPV/EHU.

- Lleras Pérez, R. (1990). Las exposiciones Temporales e itinerantes. *Boletín Museo Del Oro*, pp. 39-45.
- Marquet, M. (2008). La porcelana y su potencial estético y expresivo. *Huellas* (6), 102-111.
- Mattison, S. (2004). *Guía completa del ceramista: herramientas, materiales y técnicas*. Blume.
- Mejía Vallejo, G. (2013). En el Museo de Antioquia la cerámica cobra vida. *ElMundo.com*. Fecha de consulta septiembre 25, 2019, Obtenido de https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/en_el_museo_de_antioquia_la_ceramica_cobra_vida.php#.XkAYI1VKiUI
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2014). *Los cuadernos del barro: La Chamba, Donde el río pasa entre loza negra y roja*. Bogotá: Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2014). *Los cuadernos del barro: Ráquira, de la olla a la casa*. Bogotá: Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2015). *Guía para reconocer los objetos del patrimonio arqueológico*. Bogotá: Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Ministerio de Cultura República de Colombia. (2012). *Museología, curaduría, gestión y museografía: Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura de la República de Colombia.
- Ministerio de Cultura República de Colombia, & Museo Nacional de Colombia. (2009). *Curaduría en un museo: Nociones Básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Moreno, R. V. (2006, Abril 3). *Un recorrido por el MAC*. Fecha de consulta 29 agosto 2019, Obtenido de Uniminuto.edu.co: http://www.uniminuto.edu/inicio?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_returnToFullPageURL=http%3A%2F%2Fwww.uniminuto.edu%2Ffi%2Finicio%3Fp_auth%3DpN1t7xcB%26p_p_id%3D3%26p_p_
- Museo de Antioquia. (2013). *El barro tiene voz: de las cerámicas prehispánicas al arte actual*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Museo de Antioquia. (2019). Historia. Fecha de consulta 20 agosto Obtenido de [museodeantioquia.co: https://www.museodeantioquia.co/el-museo/historia/historia/#/historia/historia/](https://www.museodeantioquia.co/museo/historia/historia/#/historia/historia/)

- Museo de Antioquia. (2011). *Museo de Antioquia: Informe de gestión 2011*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Museo de Arte Contemporánea de Bogotá. (2016, Julio 20). *ACTA DE GANADORES VI SALÓN DE AGOSTO Y I SALÓN NACIONAL DE ARTES DEL FUEGO*. Fecha de consulta 15 agosto Obtenido de Museo de arte Contemporáneo de Bogotá: <http://www.mac.org.co/mac/50-anos/efemerides/acta-de-ganadores-vi-salon-de-agosto-y-primer-salon-nacional-de-artes-del-fuego>
- Museo la Tertulia. (2019, Agosto 20). *Alberto Arboleda - Museo La Tertulia*. Fecha de consulta 29 septiembre Obtenido de Museo La Tertulia: <https://www.museolatertulia.com/alberto-arboleda/>
- Nelly, R. (1994). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación. In *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1011-1016*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Núñez, A. (2007). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas humanística*, 2(63), 181-199.
- Oyuela-Caycedo, A. (2009). Capítulo 1: San Jacinto 1 y los inicios de la alfarería en el nuevo mundo. In A. Oyuela-Caycedo, *San Jacinto 1 y los inicios de la alfarería en el nuevo mundo* (pp. 8-35). Bogotá: Universidad de Florida.
- Pérez, R. L. (2004). La creación del guion científico de la remodelación del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro* (52), 10-30.
- Ramon, R. (2014). El kitsch como narrativa identitaria. La transfiguración de los valores como marco de reflexión educativa. *Arte y Movimiento* (11), 18-24.
- Restrepo Calle, C. (1990). *La cerámica*. Medellín: Ediciones Secretaría de Educación y Cultura.
- Roeper, S. (2000). The Two Art Histories: The Museum and the University. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 19(1), 44-46. doi:10.3202/caa.reviews.2003.99
- Rubiano Caballero, G. (1991). *Carol Young: cerámica*. Bogotá: Centro Colombo-Americano.
- Serrano, L. A. (2015). Serrano, L. A. (2015). Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales "microrrelatos". *Complutum*, 26(2), 133.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Suárez, F., & Gustavino, B. (2015). La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción. *Arte e Investigación*, 1(11), 136-142.

Tejada, I. (2015). Tesis. *Curadurías o comisariados Interdisciplinarios. Narrativas en el arte contemporáneo y las prácticas artísticas en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Tiempo sin Olvido: Diálogos desde el Mundo Prehispánico. (2019, septiembre 3). Fecha de consulta 30 noviembre Obtenido de museonacional.gov.co: http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/El_Tiempo_sin_Olvido.aspx